



المشروع القومي للترجمة

جيرار جنيت

خطاب الحكايات

بحث في المنهج



ترجمة

محمد معتصم
عبد الجليل الأزدي
عمر حلى

الطبعة الثانية

1997

خطاب الحكاية
بحث في المنهج

المشروع القومي للترجمة

جيرار جنيت

خطاب الحكاية بحث في المنهج

ترجمة

محمد معتصم

عبد الجليل الأزدي

عمر حـلى



الطبعة الثانية

1997

هذه ترجمة جزئية لكتاب :

G. Genette, *Figures III*, coll. Poétique, ed. Seuil, 1972.

وقد قارناها بالترجمة الأمريكية الآتية :

G. Genette *Narrative Discourse* (An Essay in Method), Trans. Jane E. Lewin, ed. Cornell University Press, Ithaca, New York, 4th ed., 1990.

الكتاب : خطاب الحكاية (بحث في المنهج) .

المؤلف : ججيرار جنيت .

الترجمون : محمد معنصم وعمر حتى وعبد الجليل الأزدي .

الإشراف الفني : الفنان محمود القاضي .

الطبع : الهيئة العامة للطباعة الأميرية

الحقوق : محفوظة .

رقم الإيداع : ٩٧/١٨٩٩ الترميم الدولي 7 - 748 235 977 ISBN

جنيت، ججيرار، 1930-

خطاب الحكاية، ترجمة لجزء من المجلد III من *Figures* (مجموعة مقالات) ،
المصادر والمراجع + ملاحق.

1. بروسست، مارسيل (1871-1922)، رواية «بخطا عن الزمن الضائع».

2. الرواية الفرنسية، الرواية الغربية - تاريخ ونقد.

3. المحسنات البلاغية، الحكاية، السرد.

4. الأدب المقارن، البلاغة، نظرية الحكاية، التحليل النيوي للسرد، التحليل

السردى، السرديات، الشعرية البنيوية، البنيانية الأدبية، الدراسة النصية، المنهج.

بين يدي الكتاب

I - مارسيل پروست : من الزمن الضائع إلى الزمن المستعاد

1.1. سيرة حياة

ازداد مارسيل پروست في العاشر من يوليو سنة 1871، من أب مُبرِّز في الطب هو أدريان پروست (1834 - 1903) وأم من أصل يهودي بورجوازي هي جان وايل (1849 - 1905). وفي سنة 1880 انتابته أول نوبة ربو، وهو المرض الذي سيعاني منه طيلة حياته ؛ تابع دراساته الثانوية من 1882 إلى 1889 ؛ ونظراً لأنه انجذب مبكراً إلى الأدب واستهوته الرمزية، فقد بدأ الكتابة منذ 1888 على صفحات «مجلة الليلك» ؛ ولما كانت سنة 1890 - وهي السنة التي أنهى فيها خدمته التطوعية في الجنديّة - التحق بكلية الحقوق في باريس وبمدرسة العلوم السياسية ؛ وفيما بين 1892 و1893، شارك في مجلتي الرمزية : «الولعة» و«المجلة البيضاء» ؛ ولما حاز الإجازة في الآداب سنة 1895، اشتغل مساعداً غير مُجازى بخزّانة مازارين، وبسبب ذلك، كان يرخص لنفسه العطلة تلو العطلة إلى أن أقبل سنة 1900 ؛ وخلال هذه المدة بدأ مشروع رواية سيرية وظلّ منشغلاً به إلى أن تخلى عنه سنة 1889. ومسودات هذا المشروع هي التي نُشِرت فيما بعد بعنوان يحمل اسم بطلها : «جان سانتوي» ؛ وفي سنة 1896، نشر پروست كتاب «المللّات والأيام» الذي قدّم له أناتول فرانس، وهو مجموع مقالات تنتمي إلى أدب المناسبات والمنتديات، وكان قد ساهم بها في مجلتي «الولعة» و«المجلة البيضاء» ؛ وابتداءً من صيف 1908، شرع في كتابة مصنف يراوح بين الرواية والنقد. غير أنه عدل عنه لينشغل بدراسة حول منهج سانت - بوف، وهي الدراسة التي ستُنشر سنة 1954 تحت عنوان : «ضيد سانت - بوف» ؛ ومنذ سنة 1909 تفرغ لكتابة سباعيته : «بمخاً عن الزمن الضائع»، التي نُشر الجزء الأول منها على نفقة المؤلف سنة 1913،

والجزء الثاني سنة 1920-1921. أما الأجزاء المتبقية، فلم تُنشر إلا بعد أن اغتاله آتهاب الرئة يوم 18 نونبر 1922.

2.1. شيطان پروست

تقول الأسطورة إن لكل فنان شيطانا أو قريناً يلهمه ويوحى له بما تيسر من آيات الفن والجمال والإبداع ؛ ويمكن اقتراض إطار هذه الأسطورة أو استثمارها بكيفية مجازية فقط للدلالة على بعض مصادر پروست وأصوله (إن شئنا استعمال مصطلحات القرن التاسع عشر النقدية) ؛ وإذا تابعنا المجاز، قلنا إن شيطان پروست متعدد الرؤوس : فمنها ما له هيئة بلزك وشاتوبريان وسان سيمون وبودلير وجيوتو وفيرمر ورامبرانت ومورو وواطو وشادران وموتسارت وغونو وفاكتر وديبوسيه وجون راسكين ؛ ومنها ما يتفرع ليتخذ شكل مؤلفي المآسي الإغريقية وأخلاقية القرن السابع عشر. وإذا كانت قائمة هذه المصادر طويلة رائعة، فإنها ليست غريبة، بما أن پروست كان قريناً قرأضة كتب، وكان يحلم مثل الرمزيين بتركيب يضم الفنون كلها، من رسم ونحت وموسيقى وعمارة وأدب. ونعتقد أن بعض هذا الحلم صار واقعا ملموساً في الكاتدرائية الروائية المسماة : «بجناً عن الزمن الضائع».

3.1. أسس الكاتدرائية

تُخبرنا السيرة، سيرة حياة پروست، أنه كتب في شبابه مقالات عديدة نُشر بعضها في مجموعين موسومين بـ«المملذات والأيام» و«معارضات ومتفرقات». وهي في مجملها تمرينات على الأسلوب مختلفة الطول والقصر والنغمة والأسلوب والبنية والدلالة ؛ غير أنها تخبر مسبقاً بالموضوعات الجوهرية في الرواية - الكاتدرائية القادمة، مثل موضوعة الموت والذكرى والفن والحب المتبادل والحب الآثم ؛ وعلاوة على ذلك، تستشرف لغة پروست الآتية، ما دامت تدريباً على أشكال مختلفة ومعارضة لأساليب متنوعة : بلزك وفلوبير وسانت - بؤف وكونكور وميشليه وما دام قد أبان فيها پروست عن مهارة وحذق فنيين رائعين.

4.1. الرؤية الجمالية

تبدى رؤية پروست الجمالية في المقاطع التي نشرها الناقد برنار فالوا سنة 1954 تحت عنوان «ضد سانت - بؤف». وتقوم الرؤية في هذه السطور على ربط

فعل الكتابة بفعل التذكر. فمن رأي بروس أن الفنان يكشف جوهر الكائنات والموجودات والفضاءات والأزمنة انطلاقاً من تذكر الأحداث ومن الأحاسيس المعيشة التي صارت في وعي الفنان مجرد ذكريات مبهمه. ومن ثم ليست مهمة العمل الفني عرض واقع معطى أو التعبير عن أفكار مسبقة، وإنما إعادة خلق الواقع بنقله من صعيد الواقع ووضعه على صعيد الخيال والتعبير والأسلوب. ذلك بأن دلالة العمل الفني لا تتأسس إلا في الأبنية الملتفة والمعقدة والأفعوانية المسبوكة من النسخ والاسترجاعات والتعارضات وتحريفات الواقع. وكما أن هدف العمل الفني لا يتحدد في «وصف الأشياء» وفي محاكاة الواقع محاكاة كلية أو جزئية، كذلك ليست غايته ممارسة لعبة المرآة مع حياة المؤلف. وفي هذا الصدد نقول مع رولان بارط : «لقد أمد بروس الكتابة الحديثة بلُحْمَتِهَا : فبفضل انقلاب جذري تخلى بموجبه عن وضع حياته في أعماله كما يقال، جعل من حياته نفسها عملاً أدبياً كان كتابه نموذجاً عنها».

5.1. في رحاب الكاتدرائية

تتكون رواية «بمحا عن الزمن الضائع»، كما أشرنا، من سبعة أجزاء هي : من جهة بيت سوان (1913)، في ظل الفتيات المزهرات (1918)، جهة كيرمانت (1920 - 1921)، سدوم وعامورة (1921 - 1922)، السجينة (1922)، ألبرتين الختفية أو الهاربة (1925)، الزمن المستعاد (1927).

ولعله يمكن اختزال هذه الرواية في جملة مشهورة، هي : «مارسيل بصير كاتباً»؛ كما يمكن إيجاز مختلف أجزائها، بالرغم من النظرة القدحية والتشكيكية التي ينظر بها إلى كل محاولة تلخيص لرائعة بروس الأدبية هذه.

1.5.1. من جهة بيت سوان : تنهض الحكاية هنا بصفتها انبعاثاً لماضي طفولة السارد (الذي لم يذكر باسم مارسيل إلا نادراً) في ذاكرته، ويتكون هذا الماضي من المحيط العائلي وشفرة الخادمة فرانسواز ومبادئ الجدة والقراءات التي توحى بها، كل ذلك مجتمعاً في مكان ومناخ هو كومبري، ومنبعنا بفضل المذاق المستعاد لمادلية مغموسة في فنجان شاي. وإذا يحاول السارد أن يستحضر مصدر المرح الذي يرافق هذا الانبعاث، ينبعث عالم بأكمله، ومعه خصوصاً السيدة ذات اللباس الوردي : أوديت ده كريسبي، نصف المجتمعية التي سيتزوجها السيد سوان، جار أبوي السارد

ونموذج رجل المجتمع السبارزي نفسه. لقد التقى سوان بهذه الفتاة نصف الاجتماعية، أقصد أوديت، فأدخلته، وهو المتردد على الجوكي - كلوب، إلى أحد أوساط البورجوازيين الأغنياء، أعني آل فيردوران، الذين يدعون إلى بيتهم «نخلة صغيرة» يزعمون أنهم يخلقون بها نوعاً من «الصالون» الفني المغلق كما لو ليعارضوا عام ضاحية سان - جرمان الكبير. إنها مناسبة بعض الصور الشخصية العنيفة والهزلية في آن واحد، والتي من بينها رائعة النوع، صورة «الحامية»، السيدة فيردوران. تدلّه سوان بأوديت أيما تدلّه، فصار يزورها كثيراً؛ وبما أنه واعٍ بعدم التكافؤ المجتمعي والنفسي الذي يتهم به نفسه وهو هاوي الفن، فإنه يلتمس لنفسه أعذاراً جمالية : إذ تصير أوديت في نظره شخصية لسبوتيتشيلي. وبعد سعادة ملتبسة وقصيرة المدة، تتبدى أوديت بعيدة وصعبة أكثر فأكثر، فتستقر المعاناة في قلب سوان، مثلما يستقر مرض من الأمراض. يسمع يوماً، وهو في ضيافة السيدة ده سانت أوفرت، جملة موسيقية قصيرة تنتمي إلى سوناتة للموسيقار فانتوي، وهي الجملة نفسها التي تَعوّد سماعها عند آل فيردوران لحظة سعادته رفقة أوديت : اللحن الوطني لجهما. حزن سوان لانبعاث ماضيه هذا حزناً شديداً، ولكنه وجد فيه أيضاً بعض المواساة: كما عذبتة الغيرة أيضاً فلم يملك بعد إلا أن يرى موت هذا الحب، ومع ذلك سيتزوج أوديت، وهو ما أثار استنكار أبوي السارد الذي سيُغرم فيما بعد بيت أوديت وسوان، أعني جيلبيرت، التي سيفهم عندها - وهو يكرر بذلك تجربة سوان لحسابه الخاص - أن الحب معاناة أولاً وقبل كل شيء. ومن ثم يستأنف السارد سرده، حيث يحل الرجل الذي صاره محل طفل كومبري الذي يَودُّ استعادته. هكذا يعاول، أثناء نزوة في الغابة، استعادة الزمن الذي كان يرى فيه أوديت، السيدة ذات اللباس الوردية، بافتتان، لكن الغابة التي كانت مسحورة فيما مضى، لم تعد اليوم غير «غابة مُتغيرة الهدف».

2.5.1. في ظل الفتيات المزهريات : يستمر استكشاف الماضي بحثاً عن إشراق مستحيل، وينتهي إلى مرح زوال الأوهام، سواءً أتعلقت بسجلبيرت التي ابتعدت عنه ونسيها أخيراً أم تعلقت بالغاوية التي مارستها ذات يوم ممثلة هي لابيروما، في دور فيدور. يقضي العطلة على الشاطئ النورمندي في بالبيك رفقة جدته، وهناك يلتقي جماعة من الفتيات تثيره إحداهن بكيفية خاصة، ألا وهي أليزبتين سيموليه. وفي بالبيك كذلك، التقى الرسام إيلستير، في حين التقت جدته، في الفندق،

بصديقة أرستقراطية هي السيدة ده فيلپاريزيس، عمه الدوق ده كيرمانت وخالة روبير ده سان لو، والتي سيرتبط بها السارد بعلاقة صداقة. وفي هذه الأثناء ستظهر كذلك إحدى الشخصيات الأساسية في الرواية، أعني البارون ده شارلوس، أخو الدوق ده كيرمانت بالأميد.

3.5.1. جهة كيرمانت : يقع قصر آل كيرمانت قرب كومبري. ويحدث أن تذهب أسرة السارد إلى پاريز لتشغل بها شقة تابعة لقصر كيرمانت. فيهيمن على عالم السارد وجه الدوقة أوريان (الدوقة ده كيرمانت) التي أوججت عواطفه ؛ وكان يطمح إلى أن تستقبله في بيتها دون جدوى. وهذه الطموحات المجتمعية، التي عدّها لحظة موت جدّته، تتحقق في نهاية المطاف يوم يُسمح له - بفضل دعوة من الدوقة ده كيرمانت - بأن يتردد على أوساط أرستقراطية ضاحية سان - جيرمان المجيدة والمنغلقة.

4.5.1. سدوم وعامورة : من الآن فصاعداً، ستموضع الحكاية في مختلف الأوساط التي يتردد عليها السارد، وستعكس بصفة خاصة مختلف مستويات تجربته : الأوساط المدنية والأرستقراطية التي يصفها السارد بمزيج من الرقة والسخرية. ويبلغ هذا الوصف ذروته عند استحضار أمسية في بيت الأميرة ده كيرمانت، وأخيراً يومية علاقات السارد مع ألبيرتين التي يكتشف فيها بذهول العادات الغريبة: فإذا كان شارلوسُ يجتذبه جهة سدوم، فإن ألبيرتين تفتح له آفاق عامورة. ومنذئذ يعتقد أن به غيرة تضاعف عذابات صباوته.

5.5.1. السجينة : يقرر السارد أن تستقر ألبيرتين في بيته. ومع ذلك لم يهدأ له بال، ومرضه لا تفوته فرصة كي يظهر من جديد وبشدة أكبر. إذ أن ألبيرتين، وإن كانت سجينة، تستمر في الإفلات منه. وفي موازاة هذه المغامرة الأليمة، يستمر السارد في ممارسة حياته المدنية ؛ شهد سقوط البارون ده شارلوس، واكتشف في لحظة، عند آل فيردوران وبمناسبة أداء معزوفة سباعية للموسيقار قانتوي، متعة العيش في هذه «المنطقة المجهولة» التي تكشفها له الموسيقى. ولم تكن هذه التجربة قادرة على شفائه من ألبيرتين، ومع ذلك فكر في هجرها. غير أن هذا «الكائن الهروب»، كما كان يدعوها، لم ينتظر : إذ أخبرته الخادمة فرانسواز ذات صباح أن «الآنسة ألبيرتين» قد رحلت.

6.5.1. ألبيرتين المختفية : علم السارد من برقية أن ألبيرتين ماتت بسبب حادثة. ومن ثم استغرق في مأساة غمه وغيرته بعد وفاتها. ووجد ثانياً جيلبيرت التي كانت أمها قد تزوجت البارون ده فورشقييل بعد وفاة سوان. وعندما ذهب إلى البندقية، حيث علم بزواج صديقه روبر سان لو من جيلبيرت، لم يتوصّل إلى الفوز بالهدوء الداخلي، علامة شفائه، إلا بعناء وألم كبيرين.

7.5.1. الزمان المستعاد : عند عودة السارد إلى كومبري، يفكر في صور ماضيه ؛ ثم تندلع الحرب فجأة في شهر غشت من سنة 1914 ؛ ويتذكر پاريز إبان الحرب. وذات يوم يذهب إلى حفلة نهائية عند الأميرة ده كيرمانت، فتعرض له في فناء قصرها حادثة شبيهة بحادثة فنجان الشاي، التي كنا قد صادفناها في الجزء الأول (من جهة بيت سوان)، حادثة تقدّم له الإشراف الذي يزيل غمته ومأساته بكشف الحقيقة العليا التي تنير حكايته وتعللها، والتي مفادها أن انبعاث الزمن المعيش بكامل أصالته، يقود في النهاية إلى كشف جوهر الأمور. وهكذا ينفذ السارد إلى موهبته الحقيقية، موهبة الفنان الذي يستعيد بإبداعه الزمن الضائع وهو يدوّنه في عمل فني.

6.1. الجملة - المتاهة واللغة الشعرية

إنّ من يقرأ هذه الرواية، ربما قد يعتقد - مثلما اعتقد إي. م. فوستر - أنها جمل وأقوال وشخصيات مبعثرة وأحداث مفككة وغير مترابطة ويتخللها حشو كثير. غير أنه يصعب الإقرار بهذا الاعتقاد أو الدفاع عنه. إذ أنها «على ضخامتها بناء معماري، أو ما يشبه كاتدرائية كبيرة، أحسن بروسست تشييدها وتنظيم أبعادها» (نجيب المانع). وإذا كانت قيمتها تعود في جزء منها إلى أنها «قصة مرحلة وقصة وعي» (هنري ميتران)، فإن نظامها وانتظامها يرتبطان في المقام الأول ببعض الموضوعات الكبرى، مثل الذكرى والموت والحب والفن، إلخ، التي تتردد وتكرر وتتواتر وكأنها هوس ينوء بكلّكله على المؤلف. غير أن تكرارها ليس نفلاً أو حشواً، وإنما يكتسي طابعاً وظيفياً ما دامت الآلة الروائية تسبكها وتحبكها بكيفيات متغيرة كلما ظهرت إحدى الشخصيات في مختلف مراحل حياة السارد، وكأنّ نسق الرواية لا يستقيم إلا بالاسترجاعات المتواصلة، وكأنّ إشراك القارئ في حقيقة مستعصية ومنفلتة دوماً لا يتأتى إلا في تكرار الموضوعات والاستعادة المستديمة لعلامات الماضي في الحاضر. وليس هذا كل ما في الأمر، إذ أن نسق هذه الرواية يرتبط - علاوة على ما سبق - ببنية جملتها التي هي بنية أفغوانية وبنزوعها نحو إضفاء الشعرية على لغتها.

لقد صيغت رواية «بمحا عن الزمن الضائع» - كما أسلفنا - بضمير المتكلم. والمتكلم هنا هو في الآن نفسه سارد وشخصية محورية تتقاطع تجارها مع ما عاشه المؤلف وعاشه؛ ولا يؤدي هذا الضمير وظيفة تخصيص الحكاية بصفتها سيرة ذاتية، وإنما يخصصها بصفتها خطاباً شعرياً، بما أن الكتابة بضمير الأنا هي خاصية اللغة الشعرية بامتياز. وليس تشعير الخطاب لعبة شكلية أو صنعة تقنية فحسب، بل يرتبط برؤية النص للعالم وبالموقع المجتمعي - الأيديولوجي الذي منه تنبني هذه الرؤية وعليه تنهض. وهذا ما أقره بروس شخصياً حين كتب: «إن الأسلوب عند الكاتب، كاللون عند الرسام، مسألة رؤية لا مسألة تقنية»؛ ولا ينهض استثمار بروس لضمير المتكلم المفرد قرينة وحيدة على شعرية أسلوبه، بل تنضاف إليها وتتضافر معها قرينة أخرى، هي بنية الجملة، ومن ثم بنية الرواية برمتها، مادامت الرواية جملة طويلة ومعقدة. والجمل البروستية طويلة بكيفية غريبة وذات تركيب غني بالاستطرادات: تطول حتى لتخالها فقرات وتلتف على نفسها حتى لتخالها متاهة. وليس هذا وحده مكن شعريتها، بل يتضافر معه رنينها وانسجامها الإيقاعيان اللذان يتولدان عن التوازنات والتقابلات والتشاكلات والتكرارات. فهل يمكن الاعتداد بهذا لاعتبار نص بروس حكاية شعرية (ج. إ. تاديب)؟

II - جنيت بصداد بروس

1.2. بروس في مرايا النقد

شكلت رواية بروس موضوعاً لقراءات مختلفة المقاصد والمذاهب ومتعددة الاهتمامات والمشارب. فهناك على سبيل المثال القراءة الاجتماعية التي يمكن التعرف عليها في ما كتبه بيير زيمبا سنة 1973 تحت عنوان «رغبة الأسطورة.. قراءة اجتماعية لما رسيل بروس»، وكذلك في ما كتبه سنة 1980 تحت عنوان «الاستخفاف الروائي: بروس، كافكا، موزيل»، وهو كتاب يضع رواية بروس في سياق النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، ويقارنها برواية «المحاكمة» لكافكا ورواية «رجال بلا خصال» لموزيل؛ وهناك القراءة النفسية - الموضوعاتية التي أنجزها هاوارد موس وسماها: «الفانوس السحري لما رسيل بروس»؛ وهناك من النقاد من اهتم بلغة بروس وأسلوبه أو بالأصوات السردية في روايته كما فعل جان ميلي في كتابه «جملة بروس» (1975)؛ وجان إيف تاديب

في مصنفه «پروست والرواية» (1971)؛ وجيرار جنيت في «پروست واللغة» ضمن كتابه «محسنات III»؛ ومارسيل مولر في مؤلفه «الأصوات السردية في رواية «بمخاً عن الزمن الضائع»» (1965) ؛ وأخيراً هناك القراءة التقنية المسلحة بترساة السرديات الحديثة والتي يمثلها جيرار جنيت في خطاب الحكاية تمثيلاً نموذجياً. وتكتسي هذه القراءة أهمية متميزة في سياق الشعريات، ولاسيما السرديات المعاصرة. فمن هو جنيت ؟

2.2. حفيد أرسطو

جيرار جنيت (1930-). كاتب مقالات وشعري فرنسي، مُبرِّز في الآداب ومتخرج من دار المعلمين. بعد بضع سنوات في التعليم، توجه إلى النقد في مرحلة الاحتراب النقدي بين المدافعين عن قلاع النقد التقليدي (ريمون بيكار، «نقد جديد أم خدعة جديدة؟») وأنصار النقد الجديد (رولان بارت، «النقد والحقيقة»). ونشر بين عامي 1959 و1965 مقالات عديدة في مجلات نقدية هي : «النقد» و«تيل كيل» و«المجلة الفرنسية الجديدة»، وجمعها سنة 1966 في كتاب «محسنات I» ؛ ثم أضاف مجلدين بالعنوان نفسه : «محسنات II» (1969) و«محسنات III» (1972). وهي سلسلة يُعرَّف فيها جنيت العمل الأدبي بأنه نص، أي «نسيج من المحسنات»، وبذلك يضع - بصفته شعرياً - نظرية عامة في الأشكال الأدبية تستكشف «إمكانات الخطاب» المتعددة من خلال قراءة القدماء والمحدثين وپروست. وهو بهذه الصفة يمثل التيار النقدي الطامح إلى توضيح فعل الكتابة ذاته، ولكنه يظل على هامش المدارس بما أنه يتبرأ من أولئك الذين يقترحون أنساقاً صارمة لتصنيف النصوص. ويرسم كتابه «إيمائيات» (1976) الخطوط العريضة لتاريخ للخطاب بصدد اللغة وأصولها ؛ أما كتاب «مدخل إلى النص الجامع» (1979)، فيدرس مسألة الأنواع الأدبية، أو ما يسميه هو تعالي النص. ويتناول كتاب «الرق المسوح» (1982) الأدب من الدرجة الثانية أو ما يدعوه هو : النصية المفرطة (التي يُحوّل بها عمل أدبي عملاً آخر أو عدة أعمال أدبية أخرى)، ومن ثم يمتد بحثه من أستري إلى بورخيس مروراً بفلوير وپروست وروب - كريبه ؛ وفي كتابه «خطاب الحكاية من جديد» (1983) يرد على الانتقادات التي وُجّهت لنظرية السرد التي صاغها في كتاب «محسنات III» ؛ أما في كتابه «عتبات» (1987)، فيتناول بكيفية نسقية ومنظمة ما يدعوه هنري

ميتران : هوامش النص، أي مجموع المعطيات التي تسيج النص وتسميه وتحميه وتدافع عنه وتميزه عن غيره وتعيّن موقعه في جنسه وتحت القارئ على اقتنائه، وهي العناوين والمقتبسات والإهداء والإيقونات وأسماء المؤلفين والناشرين، الخ؛ وتصدى في كتابه الأخير «المتخيل والأسلوب» (1991) لقضية أنساق الأدبية ومعاييرها وأنماطها. وإذا كان رومان ياكبسن، منذ 1919، قد حدّد الأدبية بأنها المظهر الجمالي للأدب، أي مجموع الخصائص النوعية التي تجعل من عمل ما عملاً أدبياً، فإنّ دراسة جنيت تطمح إلى الإجابة عن الإشكالية الآتية : ما الشروط التي يمكن فيها نصّاً شفويّاً أو مكتوباً أن يدرك بأنه «عمل أدبي»، أي موضوع لفظي ذو وظيفة جمالية ؟

وجنيت أستاذ محاضر في المدرسة العليا للأساتذة ومدير الدراسات في مدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية وأحد مؤسسي مجلة «الشعريات» وكتّابها. وعند متابعة ما ساهم به كمّاً وكيفاً في حقل الشعريات، يتبيّن أنه يمتلك ماضي هذه الأخيرة وحاضرها. ومن ثمّ يمكن اعتباره حفيداً لأرسطو «الذي أعطى في كتابه «الشعريات» أول تحليل بنيوي لمستويات العمل التراجيدي وأجزائه» (رولان بارط)، كما يمكن اعتبار خطابه عن الأدب في مستوى خطاب فاليري «الذي طلب تعريف الأدب بأنه موضوع لغوي»، وخطاب ياكبسن «الذي يدعو كل رسالة تركز على دالّها اللفظي رسالة شعرية» (رولان بارط).

3.2. حفيد أرسطو وخطاب الحكاية

سبق التنبيه على أن كتاب «خطاب الحكاية» يكتسي أهمية خاصة في سياق قراءات بروسست. ونضيف هنا أنه يمثل إسهاماً حاسماً في تاريخ التحليل التقني للسرد وتاريخ الشعريات الحديثة والمعاصرة بصفة عامة. وفي أفق إضاءة هذه الأهمية، نستعير من معلّم الشعريات الحديثة، رومان ياكبسن، تمييزاً كان قد اقترحه وهو بصدد تحديد موقع وأهمية كتاب «محاضرات في اللسانيات العامة» لمعلم اللسانيات الحديثة فردنن ده صوسير، ونقصد التمييز في حقل الممارسة العلمية بين نمطين من المساهمات : النمط الأول يضع اللبنة التأسيسية ويخطط البدايات الواعدة ويوقع التقاسيم الأولية لتيار أو اتجاه أو حركة أو مدرسة، وعوض أن يُسَطّر نتائج نهائية ويقترح نظرية مغلقة وعلماً ناجزاً، يؤسس مدخلاً لبحث مُستجَد (لم يسبق طرحه) ويشي ببعض آفاقه. وضمن هذا النمط، يقع مثلاً كتاب ده صوسير في اللسانيات

وكتاب فلاديمير بروب : «علم تشكّل الخرافة» في السرديات، وكتاب تالكوت
پارسونز: «النظام المجتمعي» (1951) في مجال الاجتماعيات الوظيفية، وكتاب پير
ماشري: «من أجل نظرية في الإنتاج الأدبي» (1966) في حقل اجتماعيات الأدب.
أما النمط الثاني، فيتحدّد بأنه تلخيص وتركيب لمقترحات تيار أو اتجاه أو
حركة أو مدرسة ومنجزاتها، ومن ثم يقدم نسقاً مكتملاً (وهو ما لا يعني نهائياً)
ويقترح نظرية «تامة» ومنهجاً للتحليل. ويستعلن هذا النمط من خلال أبحاث من
قبيل «الشعريات» لطورودوروف و«مدخل» بارط «لتحليل الحكايات تحليلاً
بنويوا» و«تمارين» كرمصاص «الدلائلية» المطبّقة على كي ده موياسان و«منطق
الحكاية» لسكلود بريمون، وأخيراً كتاب «خطاب الحكاية» الذي تقدّم له. فهذه
الكتابات جميعاً تلخص وتركب منجزات تحليل السرد التي قامت على استلهام النموذج
اللساني وتوسيع مجال اشتغاله بناءً على فرضية مفادها أن الحكاية ليست إلا توسيعاً
أو تمطيلاً للفعل أو الجملة؛ وهي تسعى، فضلاً عن ذلك، في تشييد نماذج نظرية
تسمح بالتقاط العام والكوني من خلال الخاص والفريد. ذلك كان تصور طورودوروف
للشعريات :

«ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعريات، فما نستنتقه هو
خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل أدبي عندئذ
لا يعتبر إلا تجلياً لبنية مُحدّدة وعامة ليس العمل الأدبي إلا إنجازاً من إنجازاتها
الممكنة».

وذلك كان دأب جنيت في «خطاب الحكاية»، إذ يطمح إلى استنباط العام من
الخاص وإلى بناء نظرية انطلاقاً من تحليل نسقي صارم لرواية «بمخاً عن الزمن
الضائع» :

«إن التحليل ليس معناه التوجه من العام إلى الخاص، بل من الخاص إلى العام،
أي من ذلك الكائن الفريد الذي هو رواية «بمخاً عن الزمن الضائع» إلى عناصره
المألوفة كثيراً، من محسنات وطرائق عامة الاستعمال وشائعة التداول... ومن ثم
علّي أن أعترف بأنني إذ أبحث عن الخصوصي أجد الكوني، وإذا أريد أن أجعل
النظرية في خدمة النقد أجعل النقد في خدمة النظرية بالرغم مني. وهذه المفارقة
هي مفارقة كل شعريات، ولعلها أيضاً مفارقة كل نشاطٍ معرفي، ممزق دوماً بين
تينك الفكرتين الشائعتين اللتين لا مفر منهما - واللتين مفادهما ألا مواضيع إلا
المواضيع المفردة، وألا علم إلا علم العام».

بهذا الأفق، يشرع جنيت في إبراز اللبس المكتنف لمصطلح الحكاية، ويميز فيه بين الحكاية بصفتها مضموناً حدثياً أي قصة، والحكاية بصفتها خطاباً سردياً، والحكاية بصفتها فعلاً سردياً، ليصل إلى تحديد موضوع السرديات في الخطاب السردى وعلاقته بالفعل المنتج له وبالمضمون الحدثي. وقصد إضاءة هذه العلاقات، يضع السرديات تحت لواء نموذج نحوي بسيط، ويبنى نحواً للحكاية معتبراً إياها توسيعاً للفعل ومُطبّقاً عليها مقولاته : الزمن (الترتيب/المدة/التواتر) والصيغة والصوت. ومن هذا المنظور، يتناول الحكاية البروستية، التي يراها صيغة مسهبة لجملة بسيطة : «مارسيل يصير كاتباً»، وينير محسّناتها وبلاغتها الترددية المتميزة والمميّزة لها عن الحكاية التفرّدية التي تنطق بها روايات أونوريه ده بلزاك وهنري بيل ستندال.

وبما أن مقام التقديم لا يسمح بمقال يفصل القول في التحليل المجهرى الدقيق والصارم لإواليات السرد الروائي، وهو التحليل الذي دفع به جنيت إلى الممكنات المجاوزة للقيام في حقل السرديات، فمن اللائق التشديد على أن جنيت يبنى نظرية ويدرس رواية ويقترح في الوقت نفسه برنامجاً للتحليل. ولعله يجب أن يقرأ الكتاب ضمن هذه الأبعاد الثلاثة المتداخلة. ذلك بأن التشييد النظري يمتح أمثله التوضيحية وشواهد الإثباتية من رواية «بجنا عن الزمن الضائع»، وقراءة هذه الأخيرة تقترض أدواتها ومفاهيمها من النظرية، وبين النظرية والنقد، اللذين يتبادلان الدّعم والتعضيد، يُقدّم برنامج كامل لتحليل النصوص السردية.

4.2. جيار جنيت في الثقافة العربية

تقاطع النقد العربي مع البنيوية في زمن لاحق لازدهارها في سياقها المجتمعي – الثقافي، وتحديدأ بعد تقاطع الزمن العربي مع الزمن الإمبريالي سنة 1967 ؛ ومنذئذ عمل على اقتراض فرضياتها النظرية وأنساقها المفاهيمية وما راكمته من طرائق في قراءة الأدب في ساحاته المختلفة : القصيدة، الأقصوصة، الرواية. وبخصوص سيرورة هذا التقاطع ومساره، يمكن الاتفاق مع طرح توفيق الزيدي في سياق الحديث عن «أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث» (1984)، إذ يرى إمكان استجلاء ثلاث لحظات نوعية – تاريخية في هذا المسار، وهي لحظة التحسّس ولحظة انتقال النموذج اللساني إلى النقد العربي ولحظة تطبيق هذا النموذج على نصوص عربية.

وقد تمّ الاهتمام بالسرديات البنيوية عامة وبجيار جنيت خاصة في اللحظتين

الثانية والثالثة. إذ قام عبد الرحمان أيوب سنة 1985 بترجمة كتاب «مدخل إلى النص الجامع». وهو، في حدود ما نعرف، الكتاب الوحيد الذي ترجم لجنيت إلى العربية ؛ وفي العام 1988 قام بنعيسى بوحالة بترجمة مقالة لجنيت تحت عنوان : «حدود السرد»، نشرت ضمن مجلة «آفاق» التي يصدرها اتحاد كتاب المغرب، والتي خصت طرائق تحليل السرد الأدبي بعددها الثامن والتاسع سنة 1988 ؛ وفي سنة 1989 ترجم مصطفى الناجي جزءاً من الفصل الرابع من كتاب «خطاب الحكاية» ونشره تحت عنوان «المنظورات السردية»، ضمن كتاب «نظرية السرد : من وجهة النظر إلى التعبير» الذي يشمل نصوصاً لواين بوث وبوريس أوسپنسكي وفرانسواز روسوم كيون وكريستيان أنجلي وجان إيرمان ؛ وقد كتب مقدمة هذا الكتاب الناقد الروائي المغربي سعيد يقطين. ومما نقرأه في التقديم :

«من وجهة النظر إلى التعبير» نجدنا أمام ميلاد وتطور مقولة سردية في الزمان والمكان، وهذا ما يعطي لهذا الكتاب فرادته وجديته وانسجامه. هذه الفريدة وذاك الوضوح كما يبرزان في مادة الترجمة يتجلبان في أصالة ممارستها. تبقى مشكلة تعريب العديد من المصطلحات مطروحة - هنا وهناك -، لكن حلها أو تذليلها رهين بالإسهام الجماعي الناضج في الحوار والنقاش. ومثل هذا العمل الجاد والتأسيسي كفيل بدفعنا إلى الاستيعاب وقادر على حثنا على تطوير معرفتنا وممارسة الحوار...».

أما بخصوص استثمار جنيت في قراءة نصوص سردية عربية، فبالإمكان التمييز فيه بين حالتين تتفقان في أنهما مساهمة في منحه بعداً كونياً، غير أنهما تختلفان بكيفية جوهرية في صيغة تعاملهما معه ؛ ففي الحالة الأولى يستنسخ ويكرر ويُطبَّق، وفي الحالة الثانية يقع استيعاء «صرامة منهجه واستلهاام دقة تحليله» وإغناء إطاراته النظرية وأدواته الإجرائية. وتجد الحالة الأولى مثالها في كتاب الباحثة المصرية سيزا قاسم : «بناء الرواية - دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ» الذي اعتمدت فيه «في المرتبة الأولى على أعمال الناقد الفرنسي جيرار جنيت» على حد قولها ؛ أما الحالة الثانية، فتعثر علي نموذجها في مشروع الباحث المغربي سعيد يقطين، وهو المشروع الذي دسَّنه بكتابه «القراءة والتجربة : حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب» (1985) وأضاف إليه لبنة أخرى في كتابيه «تحليل الخطاب الروائي» و«انفتاح النص الروائي» الصادرين سنة 1989 ؛ وفي سنة 1992 أصدر كتاباً تحت عنوان «الرواية والتراث السردية» استند فيه إلى إنجازات جنيت بخصوص

المتعاليات النصية، وكرسه لقضية «التعلق النصي داخل نطاق التفاعل النصي بين الرواية والتراث السردي العربي القديم» ؛ وعليه، فهو في مستنده استمرار للمنظور النقدي المفتوح على منجزات السرديات عموماً، ولاسيما عطاءات جنيت، وهو في موضوعه «امتداد وتوسيع» لمبحث التفاعل النصي في كتاب «انفتاح النص الروائي». ولابد من التركيز على أن هذين النموذجين إن هما إلا مثالان، وإلا فهناك كثير من التطبيقات والاستلهمات والنقادات العربية التي لا يسعنا الإشارة إليها كلها ؛ ولا ينبغي أن يُحسب إغفالتنا هنا إهمالاً لها بأي حال من الأحوال.

III - مشكلات الترجمة وحلولها

يبقى أن نقول كلمة عن ترجمتنا التي اعترضتها عدة صعوبات سعينا في حلها جهد الإمكان. ومن بين هذه المصاعب، التي ربما حالت دون ترجمة هذا الكتاب من قبل، كثرة الإحالات إلى الأعمال الأدبية الغربية، من ملاحم وروايات وأقاصيص وقصائد ؛ والتلميحات إلى شخصياتها ؛ فضلاً عن وفرة المصطلحات التي نحتها جيرار جنيت أو اشتقها بنفسه.

فأما الصعوبة الأولى، فقد حاولنا تذليلها بأن ذيلنا آتريجة بثبت للأعمال الأدبية، وآخر للشخصيات قدامنا فيهما نبدأ عن كل عمل أدبي وكل شخصية روائية وتحريتنا - على قدر المستطاع - أن نُبرز ما له صلة بموضوع الكتاب، وأشرنا إلى الترجمة العربية في حال وجودها. والجدير بالذكر، في هذا الصدد، أن ثبت الأعمال الأدبية والفنية والنقدية قد تولى محمد معتصم إعدادها، بينما أعد كل من مترجمي هذا الكتاب قسطاً من موادّ ثبت الشخصيات القصصية والروائية، وأشير إلى مُعد كل مادة بالحرف الأول من لقبه هكذا : أ = الأزدي، ح = حلي، م = معتصم.

وأما مشكلة المصطلحات في «خطاب الحكاية»، فقد حاولنا أن نبتعد في ترجمتنا عن التعريب كقولهم «أوتوبيوغرافيا» وقلنا «سيرة ذاتية»، وعن التهجين كقولهم «السردولوجيا» وقلنا «السرديات» وقولهم «الميتاحكي» وقلنا «الحكاية التالية»، وأبتعدنا عن الإلصاق - الذي لا يمتُّ بصلة إلى العربية - كقولهم «السيرذاتي» وقلنا «السيربي الذاتي»، وأجتهدنا في إيجاد مقابلات لبعض مصطلحات جنيت، بالرجوع إلى قسم البديع في كتب البلاغة العربية، فأقتبسنا منه مصطلحات الانصراف

والاستخدام والزيادة والنقصان، وقابلنا بها على التوالي : *syllipse* و *métalepse* و *paralipse* و *paralepse*. وإذا كان بعض من تعود أن يقرأ، في الصحف أو في الكتب، سير ذاتي أو سردولوجيا أو ميثا حكي بل بيليوغرافيا وإسطوغرافيا وهلمجرأ، إذا كان قد عاب علينا نتائج هذه الطرق التي لجأنا إليها، فيمكنه - بالتعود مرة أخرى - أن يتقبل آجتهادنا، لأنه أصوب، لغوياً على الأقل، مما يستكين له ويدعو إليه.

وفي معرض حديثنا عن ترجمة المصطلحات، لابد من التنبيه إلى مصطلحين متجانسين في إملائهما اللاتيني، استعمالهما جنيت بمعنيين مختلفين وترجمناهما نحن بلفظة واحدة (هي القصة)، لعدم عثورنا على الأفضل. وأول هذين المصطلحين هو : *Diegesis*، وقد استمدته جنيت من أفلاطون، ويعني به الحكاية الخالصة (من الحوار ومن كل عنصر محاكاتي) في مقابل *Mimesis* (أو المحاكاة). أما المصطلح الثاني، فهو *diégèse* والذي اقتبسه من إتيان سوريو، ويعني الكون القصصي، والنسبة إليه *diégétique*. وللتمييز بينهما في ترجمتنا، يمكن الاستناد إلى السياق : فكلما وردت قصة في مقابل المحاكاة، كان المقصود هو اللفظة الإغريقية التي تعني الحكاية الخالصة ؛ وكلما وردت بمعزل عن كلمة المحاكاة أو وردت منسوبة (قصصية)، كان المقصود هو المعنى الفرنسي : القصة أو (الكون) القصصي.

وسعيأ في منح ترجمتنا أكبر ما يمكن من الدقة والوضوح - لأن كل غموض في النص المترجم إنما مصدره الرئيس في نظرنا سوء الترجمة الناجم عن سوء الفهم - حاولنا مضاهاة ترجمتنا بالترجمة الأمريكية التي أنجزتها دجين إ. لوين، ونقلنا - في معرض ذلك - كل إشارة مفيدة من المترجمة، فرمزنا إليها بالحرفين م. أ.، أي المترجمة الأمريكية، واستلحقنا - تعميماً للفائدة - «تصدير» الترجمة الأمريكية الذي وضعه جوناثان كالر، وثبت المصطلحات المفصل الذي وضعته المترجمة الأمريكية لترجمتها.

وفضلاً عن هذا وذاك، تعمّدنا ألا نشوش القارئ العربي بإقحام الحرف اللاتيني في النص، فأوردنا عناوين المؤلفات الأجنبية والتعابير اللاتينية في أسفل الصفحات. وفي أسفل الصفحات أيضاً، أشرنا إلى أرقام صفحات رواية «بختاً عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست في ترجمتها الأمريكية حتى يمكن قراءنا في المشرق العربي من ذوي النطق الإنكليزي، أن يعودوا إليها بسهولة إن شاءوا.

وكنا نرجو أن ننوع الخطوط، تيسيراً للفهم وتمييزاً لمكونات المكتوب من أسماء أعلام بشرية، وشخصيات روائية أو ملحمية، وأعمال أدبية أو فنية، وأفكار أو عبارات ذات أهمية خاصة. غير أن آلة التصنيف الضوئي، التي تعاني قصوراً في تنوع الخطوط، اضطررتنا إلى استعمال المسود (gras) وحده لذلك كله.

IV - كلمة شكر

وفي الختام، نودُّ أن نتقدّم بالشكر الجزيل لذوي الفضل على هذا العمل. فنبداً بآل القُدوري، وعلى رأسهم السيدة فاطمة الرامي والسيد الحسين القُدوري، وأبهما سعيد، الذين لولا قرارهم، المادي والمعنوي، الذي قرروه ذات مساء من شهر غشت 1994 لما كتب له أن يُنشر حتى الآن ؛ وكما نشكر السيد عبد الفتاح الحجمري، من جامعة الحسن الثاني بالبيضاء، على تحمله مشقة قراءة مخطوطة الترجمة كاملة وإبداء ملاحظاته عليها وتشجيعه على التعجيل بنشرها، كذلك نشكر السيدتين نعيمة المزكّلي ونادية الجارري على روح المبادرة الدائمة التي تنمّان عنها، وخصوصاً على مراجعتهم مختلف التجارب المطبعية لهذا الكتاب ؛ ونشكر أخيراً وليس آخراً السيد علي الزنايدي على ما أولاه من رعاية خاصة لطبع هذا الكتاب وإخراجه في حُلته المُتقنة هذه. وأما ما تبقى، فنتمنى أن يُحسب لنا لا علينا.

عبد الجليل الأزدي

محمد معتصم

ما من أحد شرع في دراسة المتخيل إلا وصادف مصطلحات كوجهة النظر والارتجاع والاسارد العليم والحكاية بضمير الغائب. وذلك، لأنه لا يمكن أمراً أن يصف تقنيات رواية ما دون مثل هذه المصطلحات، كما لا يمكنه أن يصف اشتغالات سيارة ما دون مفردات تقنية مناسبة. لكن إذا كان من يريد أن يعرف عن السيارات لا يكابد أي مشقة لأنه يجد مرجعاً في الموضوع، فإن دارس الأدب لا يعثر على أي عمل مشابه في مجاله. لقد طورت هذه المفاهيم الأساسية بكيفية خصوصية وتدرجية، وأفتراض فيها أن تطابق عناصر الرواية المتنوعة وتقنياتها الممكنة كلها. إلا أنها - ويا للمفارقة! - لم توضع جميعها بطريقة منظمة. فحتى كتاب «بلاغة المتخيل»* لسواين بوث، والذي كان دارسو الرواية قد تعلموا منه الشيء الكثير، كان محصوراً أصلاً في مشاكل المنظور ووجهة النظر السرديين. ولم يتضمن أي مسح شامل.

أما كتاب، «خطاب الحكاية»* لسجوار جنيت فلا يقدر بثمن، لأنه يسد هذه الحاجة إلى نظرية منظمة في الحكاية. فهو أكمل محاولة لدينا لتعرف مكونات الحكاية وتقنياتها الأساسية ولتسميتها وتوضيحها، ولذلك سيبدو أساسياً لدارسي المتخيل، الذين لن يجدوا فيه مصطلحات لوصف ما كانوا قد أدركوه في روايات فحسب، بل سينتبهون أيضاً إلى وجود طرائق متخيّلة سبق لهم أن فشلوا في ملاحظتها ولم يتمكنوا قط من تمحيص استباعاتها. وسيتبين كل قارئ لسجنيت أنه صار محللاً للمتخيل أكثر حدة ذهن ودقة ملاحظة من ذي قبل.

* م.ع. - هذا النص، في أصله، وكما يوضح عنوانه ومصدره، «تصدير» للترجمة الأمريكية لكتاب سجوار جنيت الذي نحن بصددده هنا، والتي أنجزتها دجين إ. لوهين؛ أنظر:

Jonathan Culler, "Foreword", in G. Genette, *Narrative Discourse, An Essay in Method*, Translated by Jane E. Lewin, Foreworded by Jonathan Culler, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1980, pp. 7-13.

* Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

* Gérard Genette, «Discours du récit», in *Figures III*, coll. Poétique, éd. Seuil, 1972.

غير أنه أيضا عملٌ أهمُّ لأولئك الذين يهتمون بنظرية الحكاية ذاتها، لأنه أحد الإنجازات المركزية لما سُمِّيَ بالـ«بنيائية». فدراسةُ الأدبِ البنيائيةُ – المرتبطةُ بأسماء رولان بارت وترفيتان طودوروف وجيرارجنيت وغيرهم – لم تكن تسعى في تأويل الأدب، بل كانت تسعى في بحث بناءه وطرائقه. وكان المشروع – كما حدده بارت في كتابه «النقد والحقيقة»* وطودوروف في كتابه «الشعريات»* (ضمن سلسلة ما البنيائية؟) –، كان هو تطوير شعريات تكون من الأدب بمنزلة اللسانيات من اللغة ولا تسعى بالتالي في تفسير ما تعنيه الأعمال الفردية بل تحاول تبيان نسق المحسّنات والأعراف التي تمكّن الأعمال من أن يكون لها ما لها من الأشكال والمعاني⁽¹⁾. وقد أولى البنيائيون اهتماما كبيرا لبنية الحكاية – أو لـ«نحو» الحكاية، كما سماها طودوروف، في كتابه «نحو الليالي العشر»* – وللطرق التي تنظّم بها جزئيات من شتى الأصناف في روايةٍ ما لإحداث آثار تشويقيةٍ وأدوار ومقطوعات حبكة ونماذج موضوعاتية ورمزية⁽²⁾. وبالرغم من أن كتاب «خطاب الحكاية» لا يشبه أيّا من هذين البحثين مباشرةً، فإنه واسطة العقد من دراسة الحكاية، لأن جنيت – في محاولته تحديد أشكال خطاب الحكاية ومحسّناته – مُلزم بأن يتناول كل العلاقات المعقدة بين الحكاية والقصة التي تروىها هذه الحكاية. ولابدّ للبنى والشفرات التي درسها بارت وطودوروف من أن تتبناها حكاية وتنظّمها؛ وهذا النشاط هو موضوع جنيت.

لكن إذا كان كتاب «خطاب الحكاية» أوج العمل البنيائي في الحكاية وإذا أظهر – بغزارته الإصطلاحية – بهجة فرنسية خالصة في مغامرات الفكر، فإنه أيضا على علم تام بالمناقشات الأنكلو – أمريكية للحكاية، التي هي مناقشات يستشهد بها ويستعملها وأحيانا يدحضها. وهذا ليس ممارسة ضيقة الأفق، بل هو دراسة نظرية رحبة الأسس.

غير أنه أيضا – ولاشك في أن هذا أكثر إدهاشا – دراسة لرواية «بختا عن

* Roland Barthes, *Critique et vérité*, coll. Tel., éd. Seuil, 1964,

[تر. عر. ر. بارت، *النقد والحقيقة*، تر. إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد برادة، نشر الشركة المغربية للنشرين المتحدّين، 1985، الدار البيضاء، 126 ص.]

* Tzvetan Todorov, *Poétique*, Coll. Points, éd. Seuil, 1968.

[تر. عر. ترفيتان طودوروف، *الشعرية*، تر. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1987.]

* T. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Mouton, La Haye, 1969.

الزمن الضائع»* لافتة للنظر. فكأن جنيت كان قد عقد العزم على أن يكذب المتشككين الذين يؤكدون أن التحليل البنيوي للحكاية لا يلام إلا أبسط الحكايات، كالحكايات الشعبية، فأبدى الشجاعة واختار إحدى أشد الحكايات تعقيدا ودقة وتشابكا موضوعا له. لكن هذا العمل في الواقع ليس من باب التبجح في شيء. فقد كان جنيت مهتما زماً طويلاً بپروست، وتحتوي مجلداته الثلاثة التي تحمل عنوان «محسّنات»⁽³⁾ والتي أخذ منها كتاب «خطاب الحكاية»، تحتوي على ثلاثة مقالات أخرى في عمل پروست الأدبي.

وباعتبار التركيز على پروست، فإن مفاهيمنا النقدية المألوفة تقتضي منا أن نختار بين طريقتين في النظر إلى مشروع جنيت : فإما أن يكون هدفه الحقيقي تطوير نظرية في الحكاية ومن ثم تتخذ رواية پروست العظيمة مجرد مصدر للتوضيحات التمثيلية، وإما أن تكون المادة النظرية مجرد نقاش منهجي يُرر على قدر ما يؤدي إلى فهم أحسن لرواية «بجنا عن الزمن الضائع». وجنيت، في مقدمة كتابه، يرفض - وهو مُحقِّق في ذلك تماما - أن يختار بين هذين الخيارين ؛ غير أن هذا لا يعني وجوب اعتبار هذا العمل نوعاً من الحل الوسط الجامع بينهما : إنه ليس هذا ولا ذاك. بل هو - على العكس من ذلك - مثال أقصى وفريد من كل نوع. فنحن نرى من جهة أن إكثاره من اللجوء إلى پروست أمر يضيف عليه قوة نظرية عظيمة، لأنه مجبر على أخذ تعقيدات الحكاية הפרوستية كلها بعين الاعتبار. فليس هذا اختباراً صارماً للمقولات فحسب، يؤدي بلا شك إلى اكتشاف تمييزات جديدة؛ بل تضاهي النظرية بالشواذ باستمرار ويتوجب عليها أن تبين وجه الشذوذ فيها. ونرى من جهة أخرى أن محاولة جنيت صياغة نظرية في الحكاية بدراسة عمل پروست الأدبي أمر يمنحه امتيازاً بارزاً على مؤولين آخرين لرواية «بجنا...». فهو لم يحتج إلى أن يعجل بتقديم تأويل موضوعاتي لكل حادث، وإلى أن يحدّد رؤية پروست للحياة وتصوّره للفن. وهو يستطيع أن يمعن النظر في غرابة الخطاب הפרوستي، مشيراً باستمرار إلى أي حدّ هذه الرواية بناءً غريب. وبما أن منظوره الخاص يفرض عليه أن يطرح أسئلة عما يُعتبر مسلماً به عادة، فإنه يطلّنا على أمور لم نكن نعرفها عن ذلك الكتاب ويحقق أمراً لا يحققه معظم المؤولين، ألا وهو أنه يهدينا إلى تجربة النص.

* A la recherche du temps perdu.

* Figures.

وبما أن عرض جنيت وترجمة دجين لوين واضحان وضوحاً رائعاً، فلا حاجة إلى إجمال خلاصة الكتاب، ويمكن المرء أن يقدمه بالإشارة إلى مجالات اهتمام كبرى عديدة.

وجهة النظر. يستند اقتراح مهمٌ وجديدٌ إلى مفهوم «وجهة النظر» التقليدي. فقد أخفق معظم المنظرين - كما يحاول جنيت أن يبرهن على ذلك - في التمييز بوضوح بين «الصيغة والصوت»، أي بين السؤال: من الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردية؟ والسؤال المختلف عنه تماماً: من السارد؟. وهكذا، فإذا رُويت قصة من وجهة نظر شخصية خاصة (أو على حدّ تعبير جنيت: إذا بُورّت من خلال تلك الشخصية)، فإن السؤال: «هل هذه الشخصية هي السارد أيضاً، بما أنها تتحدث بضمير المتكلم، أم السارد شخص آخر يتكلم عنها بضمير الغائب؟»، ليس سؤالاً عن وجهة النظر، التي هي واحدة في كلتا الحالتين، بل هو سؤال عن الصوت. وبالعكس من ذلك، يمكن أن تتغير وجهة النظر في ما يسمّى عادةً الحكاية بضمير المتكلم، تبعاً لكون الأحداث مبالغة من خلال وعي السارد لحظة السرد أو من خلال وعيه في فترة من الماضي وقعت فيها الأحداث. والإلحاح على الاختلاف بين السارد والتبشير مراجعة هامة لنظرية وجهة النظر.

التبشير. يُرشد مفهوم التبشير إلى بعض المشاكل التي تهّمه. وكان معلق، هو مايك بيل، قد حاول أن يقنع بأن جنيت يستعمل مصطلح التبشير للدلالة على حالتين مختلفتين إلى درجة أن اعتبارهما متغيرين للظاهرة الواحدة إضعاف لمفهومه الجديد المهم⁽⁴⁾. ففي ما يدعوه جنيت تبشيراً داخلياً، تُبأر الحكاية من خلال وعي شخصية ما؛ بينما التبشير الخارجي شيء مختلف تماماً، لأن الحكاية تبأر فيه على شخصية ما، وليس من خلالها. ففي أقصوصة «القتلة»* لسارنست همنكواي أو في روايات ضاشيل هامت، مثلاً، يُروى لنا ما فعله الشخصيات، وليس ما تفكر فيه أو تراه، واعتبار غياب التبشير هذا نوعاً آخر من التبشير إضعاف لدقة المفهوم. وكان بيل قد اقترح تنقيحات لحل المشاكل التي تكشفها نظرية جنيت، ويبدو جنيت أسعد ما يكون بقبول التعديلات. فالطبيعة الحقيقية للشعريات بصفتها عملاً متدرجاً، تراكمياً تضمن - كما يقول في خاتمة كتابه - أن تحال صياغاتها ذات يوم

* «Killers».

إلى ركام النفايات. وإذا حدث هذا، فسيكون ذلك بلاشك لأنها كانت قد أوجت بتحسينات ما.

الترددِيّ. إن محاولة جنيت أن يكون شاملا حيث كان الآخرون قد عملوا بكيفية أكثر تدرجا تؤدي أحيانا إلى اكتشاف الموضوعات التي لم تكن قد نوقشت كثيرا ولكنها تبدو - عند الاستقصاء - في غاية الأهمية. فهو يدرس العلاقة الممكنة بين زمن القصة أو الحكمة وزمن الحكاية، وينتهي إلى أنها يمكن أن تصنّف بلغة الترتيب (فالأحداث تقع بترتيب وتُسرد بترتيب آخر)، والسرعة أو المدة (فالحكاية تكرر حيزا لتجربة خاطفة ثم تقفز على عدد من السنوات أو تختصرها بسرعة)، والتواتر (فالحكاية يمكنها أن تروي مرارا وتكراراً حدثا وقع مرة واحدة فقط أو يمكنها أن تروي مرة واحدة ما حدث مرارا وتكراراً). ويعرف الباحثون في الحكاية الترتيب والسرعة معرفة جيدة الآن : فالأول يتضمن مفاهيم كالارتجاع والاستشراف، والبدء من الوسط*، والأخيرة تتضمن مفاهيم كالمشهد والمجمل. لكن التواتر - كما يحدث - لم يناقش إلا نادراً، وذلك بالرغم من أنه يبدو موضوعاً رئيسية. إن التكرار، وهو شكل شائع من أشكال التواتر، كان قد تبدى تقنية مركزية في روايات طليعية معينة، وما يسميه جنيت التردد. الذي تقول فيه الحكاية مرة واحدة إن شيئاً ما وقع مرارا وتكراراً، يصبح ذا تشكيلة من الوظائف المهمة. طبعاً، إن بروسست مبال كثيراً إلى النمط الترددي، لكنه يستخدم أيضاً محسناً فاتناً يسميه جنيت الترددي الكاذب، وهو : أن تسرد القصة حدثاً بصفته شيئاً وقع مرارا وتكراراً، بينما تجعله خصوصيته الحقيقية يبدو فردياً بالتأكيد. هكذا تُدرجُ ضمن وصفٍ طويل مناقشات موسعة لما كان يحدث كل يوم سبت في كومبري، وهي مناقشات يُستبعد أن تكون قد تكررت كل أسبوع. ويُحدث هذا النمط آثاراً سردية غريبة لم تكن قد نوقشت بعد ؛ ونحن ندين بفهمنا المتزايد لها لاستقصاء جنيت الرائد للترددِيّ.

المعيار والشذوذ. يؤدي تعريف جنيت لمحسّنات التواتر إلى جعل نمط بروسستي متميز شيئاً شاذاً (وهو ما استتبع تسمية «الترددِيّ الكاذب»). فقد يتوقع المرء الآن وصفاً للحكاية قائماً على أمثلة بروسستية للعمل بالطريقة النقيض بالضبط، متخذاً تقنيات بروسست الغريبة معياراً ؛ لكن نسق التمييزات تحت كل من

* م.ع. - باللاتينية في الأصل (in medias res).

المقولات الكبرى - أي الزمن والصوت والصيغة - يُصير ما هو پروستي نمطي شيئاً شاذاً. ويستخلص جنيت، وهو يناقش الصوت، أن الحركة من مستوى سردي إلى آخر عند پروست غالباً ما تكون مشوشة وتسودها الخروق. وفي حالة الصيغة، لا يبدو پروست «مختلفاً» عن التمييز الأساسي بين المحاكاة والقصة فحسب، بل تشكل «تعدديتاً» [هـ] الصيغية» أيضاً «فضيحة» لنسق وجهة النظر. ففي بعض الأحيان، عندما ننظر مع مارسيل عبر نافذة أو ثقب باب ولا نرى إلا تلك الأفعال التي يستطيع أن يراها، ستروى لنا أفكار الشخصيات التي يُفترض فينا أن نلاحظها. وبطرق شتى، «يُقلقُ پروست - كما يقول جنيت - منطق التمثيل السردية كله».

ويمكن أن يبدو هذا خلاصة غريبة يُنتهى إليها، بما أن پروست يبدو بالمقارنة مع أحدث الروائيين عهداً مورطاً كثيراً في تمثيل عالم وتجربة شخصية لهذا العالم. وإذا أمكن دائماً أن يتورط پروست في خرق فظيع للنسق، فلا ريب في أن ذلك راجع إلى أن المقولات المستعملة لوصف الخطاب السردية قائمة في الواقع على ما يمكننا أن نسميه على سبيل التبسيط نموذجاً للعالم الواقعي. فالأحداث، تبعاً لهذا النموذج، تقع بالضرورة بترتيب خاص وفي عدد من الأزمنة قابل للتحديد. ويتوفر المتكلم على أنواع معينة من المعلومات عن الأحداث وتعوزه أنواع أخرى. وهو إما جربها أو لم يجربها، ويكون عموماً في علاقة معينة بالأحداث التي يرويها. ومهما يمكن أن يكون هذا النموذج صحيحاً، فلا شيء يمنع الحكايات من خرقه وإنتاج نصوص تتضمن تأليفات مستحيلة. ذلك بأن جملة مثل «رأيت جورج يحاول الوصول إلى شيء ما في محفظته الجلدية بينما كان يفكر في إمكان أن يتناول لحم الضأن في عشاء ذلك المساء» تؤكد تأليفاً بين المعرفة والجهل قد يكون أبعد احتمالاً في العالم، لكن الروايات كثيراً ما تُحدث مثل هذه التأليفات، ولو أنها نادرة في نطاق جملة واحدة. وكثيراً ما يجوز أن تبدو الحكايات شاذة في غالب الأحوال، لأن نماذجنا من الإجراءات السردية تقوم دائماً على نماذج من الواقع.

لكن قد يصح أيضاً أن يكون عمل جنيت دليلاً على سلطة الهامشي، التكميلي، الاستثناء. فمقولاته تبدو كأنها معدة خصيصاً لوسم أبرز تقنيات پروست بأنها شاذة، وبالتالي - ومعنى من المعاني - فإن هذه الظواهر الهامشية، هذه الاستثناءات، تحدّد المعايير في الواقع: فهذه الحالات التي يبدو النسق مهملاً لها هي

في الواقع حاسمة له. ويتصل عمل جنيت، في تمثيله لهذا المنطق المفارق، بأهم أصل تأملي لما يسمّى الآن «ما بعد البنيائية»، ألا وهو : بحث جاك دريدا في منطق الهامشيّة أو التكميليّة الذي يشتغل دائما في خطاطاتنا التأويلية⁽⁵⁾. وسواءً أتتبع المرء عملياً هذه القضايا أم لم يتبعها، فإن كتاب «خطاب الحكاية» لسجنيت عمل استفزازي، إضافة إلى أنه أداة لا غنى عنها للباحثين في الحكاية.

جوناثان كالر

(ترجمة : محمد معتصم)

هوامش

(1) عن المناقشة والمصادر والمراجع، انظر : Jonathan Culler, *Structuralist Poetics : Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (Ithaca, N.Y. : Cornell University, Press, 1975).

(2) انظر : Roland Barthes, *S/Z* (New York: Hill and Wang, 1974), and Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose* (Ithaca, N.Y. : Cornell University Press ; London : Blackwell, 1977).

(3) *Figures* (Paris : Seuil, 1966), *Figures II* (1969), *Figures III* (1972).

إضافة إلى المناقشات الأخرى الثلاث لسروست (واحدة في كل مجلد)، تتضمن هذه المجموعات مقالات تتناول ستندال وفلوبير وروب - كريبه وبارط وشعراء الباروك وقضايا متنوعة في النظرية الأدبية والبلاغية. وفي وقت أقرب عهدا، نشر جنيت كتابه الضخم *Mimologiques* (Seuil, 1976)، وهو دراسة لكتابات عبر العصور أنكرت الطبيعة الاعتباطية للدليل اللساني.

(4) Mieke Bal, «Narration et focalisation», *Poétique*, 29 (February 1977), 107-127.

(5) انظر : Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1977).

خطاب الحكاية

توطئة

تتناول هذه الدراسة موضوعاً خاصاً هو الحكاية في رواية «بمخا عن الزمن الضائع»، وهذا التدقيق يستدعي على الفور ملاحظتين متفاوتتي الأهمية. تتعلق الأولى بتحديد المتن*: فكلنا نعلم اليوم أن العمل الذي يحمل هذا الاسم، والذي حرّر بيير كلارك وأندريه فيري - في نشرتهما - نصّه المقبول منذ سنة 1954، ليس إلا آخر حالات عمل أدبي كاد مارسيل بروسيت يقضي حياته كلها في إنجازه، وتتوزع معظم نُسخه السابقة بين كتاب «الملذات والأيام»* (1896) وكتاب «معارضات ومفردات»* (1919) ومختلف المجموعات أو المقالات التي لم تُنشر إلا بعد وفاته تحت عنوان «إخباريات»* (1927) و«جان سانتوي»* (1952) و«ضد سانت - بولف»* (1954)⁽¹⁾، وحوالي ثمانين دفترًا* أُودِع منذ سنة 1962 قسم المخطوطات في الخزانة الوطنية. لهذا السبب، الذي يُضاف إليه التوقف الاضطراري في 18 نونبر من سنة 1922*، لا يمكن رواية «بمخا عن الزمن الضائع»، أكثر من أي عمل أدبي آخر، أن تُعتبر عملاً أدبياً مغلقاً؛ ولذلك من الشرعي دوماً والضروري أحياناً اللجوء إلى مقارنة النص «النهائي» بمتغيراته. ويصح هذا أيضاً عن طريقة سير الحكاية، لأننا لا نستطيع أن نتجاهل - مثلاً - ما يقدمه اكتشاف نص «جان سانتوي» المكتوب «بضمير الغائب» من أفق ودلالة للنسق السردى المتبنى في رواية «بمخا عن الزمن الضائع». ومن ثم سينصب اهتمامنا على العمل الأدبي النهائي، آخذين بعين الاعتبار أحياناً سوابقه التي لا نتفحصها لذاتها - إذ قلماً يكون لذلك معنى - ولكننا نتفحصها للتوضيح الذي يمكن أن تضيفه .

* م.ع. - (طبعة) المتن الهروستي الذي هو رواية «بمخا عن الزمن الضائع».

- * *Les plaisirs et les jours.*
- * *Pastiches et mélanges.*
- * *Chroniques.*
- * *Jean Santeuil.*
- * *Contre Sainte-Beuve.*

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : أربعة وعشرين. وواضح أنه خطأ ناتج عن الخلط البصري بين quatre-vingts و vingt-quatre.

* م.ع. - إشارة إلى تاريخ وفاة بروسيت.

وأما الملاحظة الثانية، فتخص المنهج، بل الطريقة التي نتبعها هنا. فقد أمكننا أن نلاحظ سلفاً أن أياً من العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي لهذه الدراسة لا يشير إلى ما اعتبرته منذ حين موضوعها الخاص. وهذا ليس بدافع التأنق ولا بدافع التضخيم المتعمد للموضوع. بل الواقع أن الحكاية الهروستية ستبدو هنا في الغالب - وربما بكيفية مزعجة للبعض - مهمة لصالح اعتبارات أعم؛ أو - كما يُقال في الوقت الحاضر - ستبدو مُمَّحية أمام «نظرية الأدب»، وبعبارة أدق هنا: ستبدو مُمَّحية أمام نظرية الحكاية أو السرديات. وقد يمكنني أن أبرر هذا الوضع الملبس وأوضحه بكيفيتين مختلفتين جداً: وذلك إما وأنا أجعل صراحة - كما فعل آخرون في مكان آخر - الموضوع الخاص في خدمة المَطْمَح العام أو التحليل النقدي في خدمة النظرية؛ وبذلك تصير رواية «بمخا عن الزمن الضائع» هنا مجرد ذريعة وخزان للأمثلة وموضِع للتوضيح من أجل شعریات سردية حيث قد تتلاشى سماتُ رواية «بمخا عن الزمن الضائع» الخاصة في تعالي «قوانين النوع»؛ وإما وأنا أخضع - على العكس من ذلك - الشعریات للنقد، وأجعل من المفاهيم والتصنيفات والإجراءات المقترحة هنا أدوات ملائمة مخصصة حصراً لإتاحة وصف أصوب أو أدق للحكاية الهروستية في تفردِها، بما أن اللف «النظري» تفرضه في كل مرة ضرورات إيضاح منهجية.

وأعترف برغبتي - أو عجزتي - عن الاختيار بين هذين النظامين الدفاعيين المتنافرين في الظاهر. إذ يبدو لي من المستحيل تناول رواية «بمخا عن الزمن الضائع» مثلاً فقط على ما قد تكون عليه الحكاية عموماً، أو الحكاية الروائية، أو الحكاية في شكلها السيري - الذاتي، أو أي فئة أو صنف أو ضرب، لأن خصوصية السرد الهروستي منظوراً إليه في مجموعه غير قابلة للاختزال، وكل تعميم هنا قد يكون خطأً منهجياً؛ إن رواية «بمخا عن الزمن الضائع» لا توضح إلا ذاتها. لكن تلك الخصوصية - من جهة أخرى - ليست غير قابلة للتفكيك، وكل سمة من السمات التي يستخرجها منها التحليل تحتمل مقارنة أو مقارنة أو نظراً. ورواية «بمخا عن الزمن الضائع» تتكوّن - شأن كل عمل أدبي وكل جهاز عضوي - من عناصر كونية، أو على الأقل متجاوزة للفرد، تجمعها في تركيبة خاصة، بل في كلية فريدة. وتحليلها ليس معناه التوجه من العام إلى الخاص، بل من الخاص إلى العام، أي من ذلك الكائن الفريد الذي هو رواية «بمخا عن الزمن الضائع» إلى عناصره المألوفة كثيراً، من

محسّات وطرائق عامة الاستعمال وشائعة التداول أسمىها «مفارقات زمنية»، «تردّدي»، «تبئيرات»، «زيادات» وما شاكل ذلك. إن ما أقترحه هنا منهج للتحليل أساساً؛ ومن ثمّ عليّ أن أعترف بأنني إذ أبحث عن الخصوصي أجد الكوني، وإذ أريد أن أجعل النظرية في خدمة النقد أجعل النقد في خدمة النظرية بالرغم مني. وهذه المفارقة هي مفارقة كل شعريات، ولعلها أيضاً مفارقة كل نشاط معرفي، ممزّق دوماً بين تينك الفكرتين الشائعتين اللتين لا مفر منهما - واللتين مفادهما ألا مواضيع إلا المواضيع المفردة، وألا علم إلا علم العام؛ غير أنها مفارقة معزّزة دوماً - كما لو كانت ممغنطة - بالحقيقة الأخرى الأقل شيوعاً بعض القلة والتي مفادها أن العام هو في صميم الخاص، وبالتالي - وخلافاً للرأي السائد - أن ما يمكن معرفته هو في صميم الغامض .

لكن ضمان العلمية لدوّارٍ - بل لحوّلٍ - منهجي، قد لا يتم دون دجل. ولذلك سأدافع عن الدعوى نفسها ولكن بطريقة أخرى: فلعل العلاقة الحقيقية بين الجفاف «النظري» والدقة النقدية هي هنا علاقة تناوب مروّح للنفس وتسلية متبادلة. وعسى أن يستطيع القارئ بدوره أن يجد في تلك العلاقة نوعاً من اللهو الدوري، كما يجده الأرق في تغيير ضجعتة غير المريحة: فالانفعالات المتناوبة عزيزة على ربّات الفن⁽²⁾.

(1) التواريخ التي نذكر بها هنا هي تواريخ النشرات الأولى، لكن إحالاتنا ترجع طبعا إلى نشرة بيار كلارك وإيف ساندرافا الصادرة في مجلدين - «جان ساتوي» مسبقا بـ«الملذات والأيام»؛ و«ضد سانت - بؤف» مسبقا بـ«معارضات ومتفرقات» ومتبوعا بـ«بحوث ومقالات»* (نشر Pléiade، 1971) - والتي تتضمن عدة نصوص لم يسبق نشرها. كما يجب أحيانا، في انتظار طبعة محققة لرواية «بخطأ عن الزمن الضائع»، الاستمرار في اللجوء إلى نشرة قالوا لكتاب «ضد سانت - بؤف» فيما يخص بعض الصفحات المقتبسة من «الدفاتر»*.

(2) م.أ. - باللاتينية في الأصل (*amant alterna Camenae*) - والعبارة لسبوليوس فرجيليوس مارو ؛ انظر :
Virgil, *Eclogues*, III. 59, trans. James Rhoades, *The Poems of Virgil* (Chicago : Encyclopaedia Britannica, 1952).

* *Essais et Articles.*
* *Cahiers.*

مدخل

عادة ما نستخدم كلمة الحكاية* دون اهتمام مئاً بالتباسها، وأحيانا دون تبين هذا الالتباس، وربما ترجع بعض صعوبات السرديات إلى هذا الخلط. وإذا أردنا أن نكون على بصيرة من أمرنا في هذا المجال، فعلينا - فيما يبدو لي - أن نميز تحت هذا المصطلح بين ثلاثة مفاهيم متباينة تميزا واضحا .

فبمعنى أول - هو الأكثر بداهة ومركزية حاليا في الاستعمال الشائع - تدل كلمة الحكاية على المنطوق السردى، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث: هكذا سنطلق تسمية حكاية عوليس على الخطبة التي يلقيها البطل أمام الفياسين في النشيد IX و X و XI و XII من ملحمة «الأوديسة»^{*}، وبالتالي على هذه الأناشيد الأربعة نفسها، أي ذلك الجزء من النص الهومييري الذي يزعم أنه نُسَخ أمين لتلك الخطبة .

وبمعنى ثان - أقل انتشارا، ولكنه شائع في الوقت الحاضر بين محلي المضمون السردى ومنظريه - تدل كلمة الحكاية على سلسلة الأحداث، الحقيقية أو التخيلية، التي تشكل موضوع هذه الخطبة، ومختلف علاقاتها (من تسلسل وتعارض وتكرار، إلخ). وفي هذه الحالة يعني «تحليل الحكاية» دراسة مجموعة من الأعمال والأوضاع المتناولة في حد ذاتها (وبغض النظر عن الوسيط، اللساني أو غيره، الذي يُطلعنا عليها)، أي هنا المغامرات التي مرَّ بها عوليس منذ سقوط طروادة حتى وصوله إلى جزيرة كاليبسو.

وبمعنى ثالث - هو الأكثر قدما في الظاهر - تدل كلمة الحكاية على حدث أيضا؛ غير أنه ليس البتة الحدث الذي يُروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما: إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته. وهكذا سنقول إن

* م.ع. - الكلمة الفرنسية هي *recit*. ولقابلنا المعاني والالتباسات نفسها التي لهذه الكلمة. ونحن لم نترجمها بـ«محكي» ولا بـ«حكى» (الشائعتين في المغرب) : لم نترجمها بـ«محكي»، لأن المقصود هنا ليس مضمون الحكاية وحده؛ ولا بـ«حكى» (أو «قص»، الشائعة في المشرق)، لأن الأمر لا يتعلق هنا أيضا بشكل الحكاية فقط.

* Οδυσσεια.

النشيد IX و X و XI و XII من ملحمة «الأوديسة» مخصصة لحكاية عوليس، كما يُقال إن النشيد XXII مخصص لتقتيل الطامعين: فرواية مغامراته عمل يشبه تقتيل الطامعين في زوجته تمام الشبه، وإذا كان من المسلم به أن وجود تلك المغامرات (بافتراض أننا نعتبرها حقيقية كما اعتبرها عوليس) لا يتوقف البتة على عمل الرواية، فإنه من البديهي أيضا أن الخطاب السردى (وهو حكاية عوليس بالمعنى الأول للفظه) يتوقف تماما على عمل الرواية ذلك، ما دام الخطاب السردى نتاج عمل الرواية، مثلما يكون كل منطوق نتاج فعل نطق ما. أما إذا اعتبرنا عوليس كذابا، واعتبرنا المغامرات التي يرويها متخيَّلة، فإن الفعل السردى لا يفتأ يزداد أهمية، مادام لا يتوقف عليه وجود الخطاب فحسب، بل يتوقف عليه أيضا تخيل وجود الأعمال التي «ينقلها». وسيقال مثل ذلك طبعا عن الفعل السردى لهوميروس نفسه حيثما اضطلع هوميروس بأن يروي مباشرة مغامرات عوليس. ومن ثم فلا منطوق، بل لا مضمون سردياً أحيانا، دون فعل سردى. لذلك من المدهش ألا تهتم نظرية الحكاية إلا قليلا حتى الآن بمسائل النطق السردى، وأن تركز انتباهها كله تقريبا على المنطوق ومضمونه، كما لو كان ثانويا تماما، مثلا، أن يكون هوميروس هو الذي يروي مغامرات عوليس تارة، وأن يكون عوليس هو الذي يرويها بنفسه تارة أخرى. لكننا نعلم (وسنعود إلى ذلك فيما بعد) أن أفلاطون، فيما مضى، كان قد رأى هذا الموضوع جديرا باهتمامه.

إن دراستنا، كما يدل على ذلك عنوانها أو يكاد، تنصب أساسا على الحكاية بمعناها الأكثر شيوعا، أي على الخطاب السردى؛ الذي يبدو في الأدب، وخصوصا في الحالة التي تهمننا، نصا سرديا. لكن تحليل الخطاب السردى كما أفهمه يستتبع باستمرار - كما سنرى - دراسة العلاقتين، وأعني: من جهة، العلاقة بين هذا الخطاب والأحداث التي يرويها (الحكاية بمعناها الثاني)؛ ومن جهة أخرى، العلاقة بين هذا الخطاب نفسه والفعل الذي ينتجه، حقيقة (هوميروس) أو تخيُّليا (عوليس) (الحكاية بمعناها الثالث). ومن ثم علينا منذ الآن، حتى نتحاشى كل خلط وكل اضطراب في اللغة، أن ندل بألفاظ أحادية المعنى على كل من هذه المظاهر الثلاثة للواقع السردى. وأقترح، دونما إلحاح على الأسباب البديبية من جهة أخرى لاختياري للمصطلحات، أن أطلق اسم القصة على المدلول أو المضمون السردى (حتى وإن تكشف هذا المضمون، والحالة هذه، عن ضعف في الكثافة الدرامية أو في الفحوى الحدثي)؛ واسم الحكاية بمعناها الحصري على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص

السردى نفسه؛ واسم السرد على الفعل السردى، المنتج، وبالتوسع: على مجموع الوضع الحقيقى أو التخيلى الذى يحدث فيه ذلك الفعل⁽¹⁾.

ومن ثم فموضوعنا هنا هو الحكاية، بالمعنى الضيق الذى نخصه من الآن فصاعداً لذلك المصطلح. ومن البديهي كثيراً، فيما أظن، أن يكون مستوى الخطاب السردى هو الوحيد، من بين المستويات الثلاثة التى ميّزنا بينها الآن، الذى يعرض نفسه مباشرة للتحليل النصي، الذى هو نفسه أداة الدراسة الوحيدة التى كنا نملكها فى حقل الحكاية الأدبية، وخصوصاً الحكاية التخيلية. فلو أردنا أن ندرس مثلاً الأحداث التى يرويها جول ميشليه فى كتابه «تاريخ فرنسا»^{*}، لو أردنا أن ندرس تلك الأحداث لذاتها، لأمكننا اللجوء إلى كل أنواع الوثائق الخارجة عن هذا العمل والتى تخص تاريخ فرنسا؛ ولو أردنا أن ندرس تحرير هذا العمل لذاته، لأمكننا أن نستخدم وثائق أخرى، خارجة هي أيضاً عن نص ميشليه، تخص حياته وعمله خلال السنوات التى كرسها لذلك النص. وهذا المورد ليس مورد من يهتم، من جهة، بالأحداث التى ترويها الحكاية التى تشكّلها رواية «بختا عن الزمن الضائع»، ومن جهة أخرى، بالفعل السردى الذى تنشأ منه: فقد لا يمكن أي وثيقة خارجة عن رواية «بختا...» - وخصوصاً أي سيرة حياة جيدة لمارسيل بروس، لو وُجدت -⁽²⁾ أن تُطلعه على تلك الأحداث وعلى ذلك الفعل، ما دامت الأحداث والفعل معا تخيلية وما دامت لا تمسرح مارسيل بروس، وإنما تمسرح البطل والسارد المفترض لروايته. ولا يعنى ذلك طبعاً أنني أرى أن المضمون السردى لرواية «بختا...» لا علاقة له بحياة مؤلفها، وإنما يعنى فقط أن هذه العلاقة لا تمكن من تسخير هذه الأخيرة لتحليل دقيق للأول (كما لا تمكن من العكس). أما السرد المنتج لهذه الحكاية، وهو فعل مارسيل⁽³⁾ الذى يروي حياته الماضية، فسنتحرس منذ الآن من خلطه بفعل بروس الذى يكتب رواية «بختا عن الزمن الضائع». وسنمحص هذا الموضوع فيما بعد؛ وحسبنا الآن أن نذكر بأن الواحدة والعشرين والخمسمائة صفحة المكونة لكتاب «من جهة بيت سوان» (طبعة كراسي^{*}) والتي نشرها بروس فى شهر نونبر 1913 وكان قد حررها خلال بضع سنوات قبل ذلك التاريخ، يُفترض (فى الحالة الراهنة للمتخيل) أن يكون السارد قد كتبها بعد الحرب فعلاً. ومن ثم فالحكاية هي،

* *Histoire de France.*
* *Edition Grasset.*

وهي وحدها، التي تطلعنا هنا: من جهة على الأحداث التي ترويها، ومن جهة أخرى على النشاط الذي يُفترض أنه أنتجها. وبعبارة أخرى: إن معرفتنا بهذا النشاط وبتلك الأحداث لا يمكن إلا أن تكون معرفة غير مباشرة، يتوسط لها حتما خطاب الحكاية، بما أن الأحداث هي بالضبط مدار ذلك الخطاب وبما أن نشاط التحرير يخلف فيه آثارا أو علامات أو قرائن يمكن كشفها وتأويلها، كحضور ضمير متكلم يدل على تطابق الشخصية والسارد، أو حضور فعل ماض يدل على أسبقية العمل المروي على العمل السردى، هذا فضلا عن إشارات أكثر مباشرة وأكثر صراحة .

ومن ثم فالقصة والسرد لا يوجدان في نظرنا إلا بوساطة الحكاية. لكن العكس صحيح أيضا: فالحكاية (أي الخطاب السردى) لا يمكنها أن تكون حكاية إلا لأنها تروي قصة، وإلا لما كانت سردية (كما هو شأن «علم الأخلاق»* لباروخ سبينوزا، مثلا)، ولأنها ينطق بها شخص ما، وإلا لما كانت في حد ذاتها خطابا (كما هو شأن مجموعة من الوثائق الحفرية، مثلا). إنها تعيش، بصفتها سردية، من علاقتها بالقصة التي ترويها؛ وتعيش، بصفتها خطابا، من علاقتها بالسرد الذي ينطق بها.

ومن ثم سيكون تحليل الخطاب السردى في نظرنا هو - أساسا - دراسة العلاقات بين الحكاية والقصة، وبين الحكاية والسرد، وبين القصة والسرد (بصفتها يندرجان في خطاب الحكاية). ويؤدي بي هذا الموقف إلى اقتراح تقسيم جديد لحقل الدراسة. وسأنتقل من التقسيم الذي اقترحه تزفيتان طودوروف⁽⁴⁾ عام 1966. لقد كان هذا التقسيم يصنف مسائل الحكاية إلى ثلاث مقولات هي: مقولة الزمن، «التي يُعبر فيها عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب»؛ ومقولة الجهة، «أو الكيفية التي يدرك بها الساردُ القصة»؛ ومقولة الصيغة، أي «نمط الخطاب الذي يستعمله السارد». وأتبنى دون أي تعديل المقولة الأولى بتعريفها الذي ذكرته للتو، والتي كان طودوروف يوضحها بملاحظات عن الـ«تشويبات الزمنية» (أي عدم الإخلاص للترتيب الزمني للأحداث) وعن علاقات التسلسل أو التناوب أو «التضمين» بين مختلف خطوط العمل المشكّلة للقصة، لكنه كان يضيف إليها اعتبارات عن «زمن النطق» وزمن الـ«إدراك» السرديين (اللذين يمثلهما مع زمن الكتابة وزمن القراءة) يبدو لي أنها تتعدى حدود تعريفه الخاص. أمّا أنا، فسأحتفظ بتلك الاعتبارات لفئة أخرى من المسائل، ترتبط طبعاً بالعلاقات بين الحكاية والسرد. وكانت مقولة الجهة⁽⁵⁾

* Ethics.

تطلق أساساً على قضايا «وجهة النظر» السردية؛ بينما كانت مقولة الصيغة⁽⁶⁾ تضم مسائل «المسافة» التي يتناولها النقد الأمريكي ذو التقاليد الجيمسية - عموماً، بلغة التعارض بين *showing* («التمثيل» بلغة طودوروف) و *telling* («السرد»)، وهو انبعاث لمقولتي *mimésis* [= محاكاة] (أي تقليد مطلق) و *diégésis* [= قصة] (أي حكاية خالصة) الأفلاطونيتين - وشتى أنماط تمثيل خطاب الشخصية، وأنماط الحضور الصريح أو الضمني للسارد والقارئ في الحكاية. وكما قلت منذ قليل عن «زمن النطق»، فإني أرى من الضروري تفكيك هذه السلسلة الأخيرة من المسائل، بصفتها تطرح فعل السرد ومحركيه للنقاش؛ وبالمقابل، يجب جمع سائر ما كان يوزعه طودوروف بين الجهة والصيغة، في مقولة ضخمة واحدة سنسميها مؤقتاً مقولة أنماط التمثيل أو درجات المحاكاة. ومن ثم، فإن إعادة التوزيع هذه تنتهي إلى تقسيم يختلف اختلافاً ملموساً عن التقسيم الذي تستلهمه، تقسيم سأعيد صياغته الآن لذاته، وأنا ألبأ في اختيار المصطلحات إلى نوع من الاستعارة اللغوية التي نود ألا تُفهم بكيفية مفرطة الحرفية .

وما دامت كل حكاية - ولو كانت في مثل طول رواية «بحثاً عن الزمن الضائع»⁽⁷⁾ وتعقيدها - إنتاجاً لغوياً يضطلع برواية حدث أو عدة أحداث، فلعله من الشرعي تناولها بصفتها التطوير (الضخم بالقدر المراد) الذي تخضع له صيغة فعلية، بالمعنى النحوي للفظة - أي تمطيط فعل من الأفعال. ف(أمشي) و(وصل) بـ(طرس) هما في نظري شكلان من الحكاية أدنيان، وبالعكس فإن ملحمة «الأوديسة» أو رواية «بحثاً...» ليست نوعاً ما إلا توسيعاً (بمعناه البلاغي) لمنطوقات مثل عوليس يعود إلى إيثاقة أو هيرميسيل يصير كاتباً. وربما يسمح لنا هذا بتنظيم مسائل تحليل الخطاب السردية (أو على الأقل بصياغتها) وفقاً لمقولات مقتبسة من نحو الأفعال، ستُختزل هنا في ثلاث فئات أساسية من التحديدات هي: تلك التي تتصل بالعلاقات الزمنية بين الحكاية والقصة، والتي سندرجها تحت مقولة الزمن؛ وتلك التي تتعلق بأنماط الـ«تمثيل» السردية (وأشكاله ودرجاته)، وبالتالي بصيغ⁽⁸⁾ الحكاية؛ وأخيراً تلك التي تتعلق بالكيفية التي يبدو بها السرد نفسه (بالمعنى الذي عرفناه به، أي الوضع أو المقام السردية)⁽⁹⁾ مُستتبعاً في الحكاية، ومعه محركاه: السارد ومتلقيه، الحقيقي أو المفترض؛ وقد نميل إلى إدراج هذا التحديد الثالث تحت عنوان الـ«شخص»، لكن - لأسباب ستظهر جلياً فيما بعد - يبدو لي من المفضل تبني

مصطلح ذي إيجاءات نفسية أقل جلاء قليلا (قليلا جدا، وبالأسف ا)، سنعطيه مدلولاً مفهوماً أوسع بكيفية ملموسة، لن يكون الـ«شخص»* (الذي يُرجع إلى التعارض التقليدي بين حكاية «بضمير المتكلم»* وحكاية «بضمير الغائب»*) إلا مظهراً من مظاهره: هذا المصطلح هو الصوت، الذي كان جوزف فندريس مثلاً يعرفه بمعناه النحوي هكذا:

جهة حدث الفعل المتفحص في علاقاته بالذات... (10).

طبعاً، إن الذات المقصودة هنا هي ذات المنطوق، بينما سيدل الصوت عندنا على علاقة بذات النطق (وبمقامه بكيفية أعم)؛ وأذكر، مرة أخرى، بأن الأمر لا يتعلق هنا إلا باقتباسات لمصطلحات، وهي اقتباسات لا تدعي الارتكاز على تماثلات صارمة*(11).

وكما نبين، فإن الفئات الثلاث المقترحة هنا، والتي تدل على حقول للدراسة وتحدد تنظيم الفصول التالية(12)، لا تتطابق مع المقولات الثلاث المحددة آنفاً والتي كانت تدل على مستويات لتعريف الحكاية، وإنما تتوافق معها بكيفية معقدة: فالزمن والصيغة يشغلان كلاهما على مستوى العلاقات بين القصة والحكاية، بينما يدل الصوت في آن واحد على العلاقات بين السرد والحكاية، وبين السرد والقصة. غير أننا سنحترس من تجميد هذه المصطلحات، ومن تحويل ما لا يكون كل مرة إلا نظاماً من العلاقات إلى جوهر.

-
- * م.ع. - personne ؛ إقرأ أيضاً : «ضمير الشخصي».
 - * م.ع. - à la première personne ؛ إقرأ أيضاً : «ضمير الشخص الأول» أو «بضمير (الشخص) المتكلم».
 - * م.ع. - à la troisième personne ؛ إقرأ أيضاً : «ضمير الشخص الثالث» أو «بضمير (الشخص) الغائب».
 - * م.ع. - المقصود : تماثلات صارمة مع نظيراتها (أو أصولها) في النحو (ولي البلاغة).

(1) إن لفظتي «الحكاية» و«السرد» غنيتان عن التعليل. أما فيما يخص لفظة «القصة»، فإنني - بالرغم من ضرر واضح - سأعتمد على الاستعمال الشائع (يُقال : «raconter une histoire» [روى قصة])، وعلى استعمال تقني، أكثر انحصارا طبعا، ولكنه مقبول تماما منذ أن اقترح تزفيتان طودوروف التمييز بين الـ«حكاية بصفتها خطابا» (المعنى الأول) والـ«حكاية بصفتها قصة» (المعنى الثاني). وبهذا المعنى نفسه سأستعمل أيضا مصطلح diégèse [قصة]، الذي جاءنا من منظري الحكاية السينمائية.

(2) لا تنطوي السير الرديفة هنا على أي ضرر، ما دام عيها الرئيسي يقوم على أنها تُسند ببرود إلى پروست ما يقوله پروست عن مارسيل وإلى إيلبي ما يقوله عن كومبري وإلى كابورك ما يقوله عن باليلك، وهلمجرا ؛ وهي طريقة قابلة للمناقشة في حد ذاتها، ولكنها لا تهددنا بخطر، لأن هذه السير - إذا استثنينا الأسماء - لا تبتعد عن رواية «بمخا...».

(3) نحتفظ هنا بهذا الاسم الشخصي المثير للجدل، للدلالة على بطل رواية «بمخا...» وساردها في آن واحد. وسأفسر هذا في الفصل الأخير.

(4) «Les catégories du récit littéraire», *Communications* 8.

[م.ع. - تر. عربية : تز. طودوروف، «مقولات الحكاية الأدبية»، تر. الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن آفاق (مجلة)، ع. 8 - 9، 1988، صص. 30-54].

(5) أعيدت تسميتها «رؤية» في : *Littérature et Signification* (1967) ؛ وفي : *Qu'est-ce que le structuralisme ?* (1968). [م.ع. - تر. عربية : تز. طودوروف، الشعرية، تر. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توفال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1987].

(6) أعيدت تسميتها «سجل» عام 1967 و1968.

(7) هل نحن في حاجة إلى أن نوضح أننا، ونحن نتناول هنا هذا العمل الأدبي بصفته حكاية، لا ننوي البتة اختزاله في ذلك المظهر ؟ وهو مظهر أهمله النقد غالبا جدا، لكنه لم يغرب قط عن بال پروست نفسه. هكذا نتحدث عن «الموهبة الخفية التي يشكل هذا المؤلف تاريخها» (P II, 397/RH I, 1002) والتشديد مني).

(8) يُستعمل هذا المصطلح هنا بمعنى قريب من معناه اللساني، إذا رجعنا مثلا إلى هذا التعريف الذي يقدمه قاموس «ليتريه»* :

اسم يطلق على صيغ الفعل المختلفة المستعملة لتأكيد الأمر المقصود تأكيدا كثيرا

أو قليلا، وللتعبير عن... وجهات النظر المختلفة التي يُنظر منها إلى الوجود أو العمل.

(9) بالمعنى الذي يتحدث به إميل بنفنست عن «مقام الخطاب» (E. Benveniste, «La nature des pronoms» (*Problèmes de linguistique générale* I, V^e partie, coll. TEL, éd. Gallimard, 1966, pp. 251, 252 [Trad. angl. *Problems in General Linguistics*, trans. (M.E. Meek (Coral Gables, Fla, 1971), pp. 217, 218). [م.أ. - تُرد «مقام» بهذا المعنى الخاص جدا في نص جنيت كله. وفي مقال بنفنست («طبيعة الضمائر»)، تُعرف «مقامات» الخطاب بأنها «الأفعال المتميزة، والفريدة

* *Littre*.

دائماً، التي يحقّق بها المتكلم اللسان في كلام» ؛ «[كل] مقام فهو فريد بطبعه». ومن ثم فإن المقام السردى يرجع إلى شيء كالوضع السردى أو القالب السردى - أي مجموعة كاملة من الظروف (البشرية، الزمنية، المكانية) التي ينتج عنها منطوق سردى].

(10) مذكور في قاموس *Petit Robert*. تحت مادة *Voix*.

(11) تعليل آخر - بروستميّاتي تماماً - لاستعمال هذا المصطلح هو : وجود كتاب مارسيل مولر القيم والذي

بعنوان: *Les Voix narratives dans «A la recherche du temps perdu»* (Droz, Genève, 1965)

(12) إن الفصول الثلاثة الأولى (وهي الترتيب والمدة والتواتر) تتناول الزمن، والرابع يتناول الصيغة، والخامس والأخير يتناول الصوت.

I. الترتيب

زمن الحكاية؟

الحكاية مقطوعة زمنية مرتين... : فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال). وهذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزمنية كلها - التي من المتبدل بيائها في الحكايات - ممكنة فحسب (ثلاث سنوات من حياة البطل ملخصة في جملتين من رواية، أو في بضع لقطات من صورة مركبة سينمائية «تواترية»، إلخ)، بل الأهم أنها تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر⁽¹⁾.

الثنائية الزمنية المشدد عليها هنا بهذه القوة، والتي يشير إليها المنظرون الألمان بالمعارضة بين زمن القصة* وزمن الحكاية*(2)، سمة لا تميز الحكاية السينمائية فحسب، بل تميز الحكاية الشفوية أيضا، على مستويات بلورتها الجمالية كلها، بما فيها ذلك المستوى «الأدبي» المحض الذي هو مستوى الإنشاد الملحمي أو السرد المسرحي (كحكاية تيرامين*، مثلا...). ولعلها أقل ملاءمة في أشكال أخرى من التعبير السردية كـ«الرواية - الصورة»* أو القصة المصورة (أو المرسومة، كسُفلية* أوربينو، أو الموشاة كـ«مسدي» الملكة ماتيلدا)، التي - إذ تشكل مقطوعات من الصور، وتتطلب بالتالي قراءة متتابعة أو تزامنية - تنسجم أيضا مع نوع من النظرة الشمولية والتزامنية (أو على الأقل نظرة لا يتحكم تتابع الصور بعد في مجراها)، بل تدعو إليه. وبهذا المعنى، تكون الحكاية الأدبية المكتوبة ذات وضع من الأصعب الإحاطة به. فهي، كالحكاية الشفوية أو السينمائية، لا يمكن «استهلاكها»، وبالتالي

* م.ع. - بالألمانية في الأصل (Erzählte Zeit).

* م.ع. - بالألمانية في الأصل (Erzählzeit).

* م.أ. - شخصية في مسرحية جان راسين، «فيدرا» (Phèdre)، وهي مشهورة بسردها لموت هيوليت.

* م.أ. - مجلة تتضمن قصص حب مروية في صور شمسية.

* م.ع. - السُفلية : الجزء الأسفل من لوحة فنية.

تحقيقها، إلا في زمن هو زمن القراءة طبعاً؛ وإذا أمكن إبطال تناهية عناصرها بقراءة نزوية أو تكرارية أو انتقائية، لم يمكن ذلك الإبطال أن يصل إلى حد العُجْمَة التامة: فالمرء يستطيع عرض شريط سينمائي عكسا، صورةً فصورةً؛ ولكنه لا يستطيع قراءة نصّ عكسا، حرفاً فحرفاً، ولا حتى كلمة فكلمة، ولا حتى جُملة فجملة دائماً، دون أن يتوقف عن كونه نصاً. إن الكتاب - أيّ كتاب - أكثر تقيداً بعض الكثرة مما يُعبّر عنه اليوم غالباً بخطيئة الدال اللساني الشهيرة، التي يسهل إنكارها نظرياً أكثر مما يسهل إقصاؤها عملياً. ومع ذلك، فإن المسألة هنا ليست مسألة مطابقة وضع الحكاية المكتوبة (الأدبية أو غير الأدبية) مع وضع الحكاية الشفوية: فزمنية الحكاية المكتوبة شرطية أو أدائية نوعاً ما؛ وما دامت الحكاية المكتوبة حادثة - ككل شيء آخر - في الزمن، فإنها توجد في الفضاء وبصفتها فضاء، ويكون الزمن اللازم لـ «استهلاكها» هو الزمن اللازم لعبورها أو اجتيازها، كما تُعبّر طريق أو يُجتاز حقل. إن النص السردى، ككل نص آخر، ليست له من زمنية أخرى غير تلك التي يستعيرها كناية من قراءته الخاصة .

ولهذه الظروف - كما سنرى فيما بعد - تَبَعَاتٌ معيّنة على حديثنا، وسيكون علينا أحيانا تصويب آثار الانتقال الكنائي أو محاولة تصويبها؛ ولكن علينا أولاً أن نسلم بذلك الانتقال، مادام يشكّل جزءاً من اللعبة السردية، فنقبل على الفور وبلا تدقيق شبه مُتخيل زمن الحكاية*، هذا الزمن الزائف الذي يقوم مقام زمن حقيقي والذي سنتناوله (مع ما يتضمنه هذا التناول من تحفظ ورضى في آن واحد) بصفته زمناً - كاذباً.

بعد اتخاذنا هذه الاحتياطات، سندرس العلاقات بين زمن القصة وزمن الحكاية (الكاذب) طبقاً لما يبدو لي تحديداً أساسية ثلاثة هي: الصّلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية، وهي الصّلات التي ستكون موضوع هذا الفصل الأول؛ والصّلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة (في الواقع، طول النص) لروايتها في الحكاية، وأعني صِلات السُرعة، التي ستكون موضوع الفصل الثاني؛ وأخيراً صِلات التواتر، أي - بعبارة تقريبية فقط - العلاقات بين قدرات

• م.ع. - مرّة أخرى بالألمانية في الأصل (Erzählzeit).

تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية، وهي العلاقات التي سيخصّص لها الفصل الثالث.

المفارقات الزمنية

تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردى بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك. ومن البدهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائما وأنها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال الأدبية القصوى كروايات آلان روب - كروييه، التي يكون فيها الإرجاع الزمني مشوشا عمدا. ومن البدهي أيضا أن إعادة التشكيل في الحكاية الكلاسيكية ليست - على العكس من ذلك - ممكنة في أغلب الأحيان فحسب (لأن الخطاب السردى فيها لا يقلب أبدا ترتيب الأحداث دون أن ينبّه على ذلك)، بل هي ضرورية أيضا، وذلك للسبب نفسه بالضبط: وهو أنه عندما يُستهل مقطع سردى بإشارة مثل: «قبل ذلك بثلاثة أشهر...»، فعلينا أن نعرف في الوقت نفسه هل جاء هذا المشهد بَعْدُ في الحكاية، وهل كان مفترضا أن يكون قد جاء قَبْلُ في القصة: فهذا وذاك - أو بعبارة أفضل فالصلة (صلة التقابل أو التنافر) بين هذا وذاك أساسية للنص السردى؛ وإلغاء هذه الصلة بإقصاء أحد طرفيها، ليس اقتصارا على النص، بل هو - بكل بساطة - قتل له .

ويسلم كشف هذه المفارقات الزمنية السردية (كما سأسمي هنا مختلف أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية) وقياسها، يسلمان ضمنا بوجود نوع من درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة. وهذه الحالة المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقية. ويبدو أن الحكاية الشعبية قد اعتادت أن تنقيد، في تمفصلاتها الكبرى على الأقل، بالترتيب الزمني؛ لكن تقاليدنا الأدبية (الغريبة) بُدئت - على العكس من ذلك - بأثر مفارقة زمنية متميز، ما دام السارد، وقد تطرق للشجار بين آخيلوس وأكامنون، الذي يعلنه منطلقا لحكايته (ex hou de)

(ta prôta)، يعود، منذ البيت الثامن من ملحمة «الإلياذة»^{*}، نحو عشرة أيام إلى الوراء لعرض سبب ذلك الشجار في حوالي أربعين ومائة بيت استعادي (إهانة خروسييس - غضب أفولون - الطاعون). ونحن نعلم أن هذه البداية من الوسط المتبوعة بعودة تفسيرية إلى مرحلة زمنية سابقة، ستصير إحدى عادات النوع الملحمي الشكلية، ونعلم أيضا إلى أي حد ظل أسلوب السرد الروائي مخلصا في هذا الصدد لأسلوب سلفه البعيد⁽³⁾، وهذا حتى في خضم القرن التاسع عشر «الواقعي»: فللاقتناع بهذا الأمر، يكفي التفكير في بعض افتتاحيات بلزاك، كافتتاحيتي رواية «سيزار بيروتو»^{*}، أو رواية «الدوقة ده لانجي»^{*}. ويتخذ دارتيز مبدأ يستعمله لوسيان ده ريميري⁽⁴⁾، وسيأخذ بلزاك نفسه على ستندال كونه لم يبدأ رواية «دير شترتريي پارما»^{*} بحادثة واترلو، مختزلا «كل ما سبق في حكاية معينة يحكيها فابريس أو تُحكى عنه فيما هو يرقد في القرية الفنلندية التي يُجرح فيها»⁽⁵⁾. ومن ثم لن نرتكب زلة تصوير المفارقة الزمنية وكأنها نادرة أو ابتكار حديث: إنها على العكس من ذلك أحد الموارد التقليدية للسرد الأدبي .

ثم إننا إذا أمعنا النظر في الأبيات الأولى من ملحمة «الإلياذة» والتي أشرنا إليها منذ حين، أدركنا أن حركتها الزمنية أشد تعقيدا مما قلته. هاهي ذي بترجمة پول مازون:

تغني - أيتها الإلهة - بغضب آخيلوس ابن فيلا؛ ذلك الغضب البغيض الذي أورث الأخائيتين آلاما بلا عدد وألقى بكثير من نفوس الأبطال الأبية طعاما لهاذس، في حين جعل هؤلاء الأبطال أنفسهم فريسة الكلاب وكل الطيور الجارحة - تنفيذًا لمشيئة زفس. وذلك من يوم ما فرّق شجار أولا بين ابن أتريد، حامي شعبه، وآخيلوس النبيل. فمن من الآلهة إذن زجّ بهما في ذلك الشجار أو القتال؟ إنه ابن ليتو وزفس: فهو الذي أثيرت حفيظته على الملك، فضخم بالجيش كله محنة قاسية، كان الناس يمشون منها محتضرين؛ وذلك لأن ابن أتريد كان قد أهان كاهنه خروسييس⁽⁶⁾.

وهكذا، فإن أول موضوع سردي أشار إليه هوميروس هو غضب آخيلوس،

* *Ἰλιάς*.

* *César Birotteau*.

* *La Duchesse de Langeais*.

* *La Chartreuse de Parme*.

والثاني هو آلام الأخائيين، التي هي نتيجته فعلاً؛ لكن الثالث هو الشجار بين آخيلوس وأكامنون، الذي هو سببه المباشر وبالتالي فهو أسبق منه؛ ثم - إذا استمرنا في الرجوع صراحة من سبب إلى سبب - الطاعون، الذي هو سبب الشجار؛ وأخيراً إهانة خروسيس، التي هي سبب الطاعون. إن العناصر الخمسة المشكلة لهذا المطلع، والتي سأسميها أ، ب، ج، د، هـ بناء على ترتيب ظهورها في الحكاية، تشغل في القصة المواقع الزمنية: 4، 5، 3، 2، 1 على التوالي: الأمر الذي يستتبع هذه الصيغة الرياضية* التي ستركب نوعاً ما صلات التابع: أ 4 - ب 5 - ج 3 - د 2 - هـ 1. وهذا يقربنا بعض التقريب من حركة عكسية بانتظام⁽⁷⁾.

والآن علينا أن نتوغل بمزيد من التفصيل في تحليل المفارقات الزمنية. وأستعير من كتاب «جان سانتوي» مثلاً نموذجياً إلى حد ما. إن الوضع، الذي سيُعتبر عليه تحت شتى الأشكال في رواية «بمخاض عن الزمن الضائع»، هو وضع المستقبل الذي يصير حاضراً والذي لا يشبه الفكرة التي كانت سائدة عنه في الماضي. يعثر جان، بعد عدة سنوات، على الفندق الذي تسكنه ماري كوسيشيف، التي أحبها فيما مضى، فيقارن مشاعره في الوقت الحاضر بتلك التي كان يعتقد فيما مضى أنه سيشعر بها اليوم:

كان - وهو يمر أمام الفندق - يتذكر أحياناً الأيام المطيرة التي كان يرافق فيها خادمته سائحاً حتى ذلك المكان. ولكنه كان يتذكرها من غير تلك الكتابة التي كان يعتقد آنذاك أنه سيدوقها ذات يوم لو أحس بأنه صار لا يجيها. ذلك لأن ما كان يُسقط تلك الكتابة مقدماً على لامبالته الآتية، هو حبه. وذلك الحب صار غير موجود⁽⁸⁾.

يقوم التحليل الزمني لمثل هذا النص، أولاً على تعداد مقاطعه حسب تبدلاتها الموقعية في زمن القصة. ونكشف هنا باختصار تسعة مقاطع موزعة على موقعين زمنيين سنسميهما 2 (الآن) و 1 (فيما مضى)، وذلك بغض النظر هنا عن طابعها الاجتراري («أحياناً»): المقطع أ على الموقع 2 («كان - وهو يمر أمام الفندق - يتذكر أحياناً»)، ب على الموقع 1 («الأيام المطيرة التي كان يرافق فيها خادمته سائحاً حتى ذلك المكان»)، ج على 2 («لكنه كان يتذكرها من غير»)، د على 1

م.ع. - أضفنا رياضية - تجاوزاً - إلى كلمة صيغة، حتى نميز بينها وبين الصيغة بالمعنى الذي خصص له الفصل الرابع من هذه الدراسة.

(«الكآبة التي كان يعتقد آنذاك»)، هـ على 2 («أنه سينوقها ذات يوم لو أنه أحس بأنه صار لا يُحبها»)، و على 1 («لأن ما كان يُسقط تلك الكآبة مقدما»)، ز على 2 («على لا مبالاته الآتية»)، ح على 1 («هو حبه»)، ط على 2 («وذلك الحب صار غير موجود»). ومن ثم فالصيغة الرياضية للمواقع الزمنية هنا هي:

أ2 - ب1 - ج2 - د1 - هـ2 - و1 - ز2 - ح1 - ط2،

أي تعرُّج تام. ونلاحظ عَرَضاً أن صعوبة هذا النص عند القراءة الأولى تتأتى من الكيفية - المنظمة ظاهرياً - التي يحذف بها پروست هنا الصوى الزمنية الأكثر أولية (فيما مضى، الآن)، والتي على القارئ أن يستكملها ذهنياً حتى لا يختلط عليه الأمر. لكن جرد المواقع وحده لا يستنفذ التحليل الزمني، ولو آنحصر في قضايا الترتيب، ولا يسمح بتحديد وضع المفارقات الزمنية، بل لا بد أيضاً من تحديد الصِّلات التي تجمع بين المقاطع .

فإذا اعتبرنا المقطع أ منطلقاً سردياً، وبالتالي في موقع مستقل، نَحَدِّدُ المقطع ب - طبعا - بأنه مقطع استعادي؛ وهي استعادة يمكن نعتها بالذاتية، بمعنى أنها تتولاها الشخصية نفسها التي لا تزيد حكايتها على أن تروي الأفكار الحالية («كان يتذكر...»); ومن ثم فالمقطع ب تابع زمنياً للمقطع أ، لأنه يتحدد بأنه استعادي بالقياس إلى المقطع أ. ويأشر المقطع ج عودة بسيطة إلى الموقع الابتدائي، دون تبعية. ويقوم المقطع د مرة أخرى بالاستعادة، ولكنها استعادة تتولاها الحكاية مباشرة هذه المرة: فالظاهر أن السارد هو الذي يشير إلى غياب الكآبة، ولو أن البطل يلاحظ هذا الغياب. ويردنا هـ إلى الحاضر، ولكن بكيفية مختلفة تماماً عن ج، لأن الحاضر يُنظر إليه هذه المرة انطلاقاً من الماضي، و«من وجهة نظر» ذلك الماضي: إنه ليس مجرد عودة إلى الحاضر، بل هو استشراف (ذاتي طبعا) للحاضر في الماضي، ومن ثم فالمقطع هـ تابع للمقطع د، كما كان المقطع د تابعا للمقطع ج، بينما كان ج مستقلاً كالمقطع أ. ويردنا المقطع و إلى الموقع 1 (الماضي) على مستوى أعلى من الاستشراف هـ - وهو مجرد عودة مرة أخرى، لكنها عودة إلى 1، أي إلى موقع تابع. والمقطع ز استشراف مرة أخرى، ولكنه استشراف موضوعي هذه المرة، لأن جان الوقت الماضي لم يكن يتوقع أن تكون نهاية حبه الآتية لامبالاة بالضبط، بل كآبة على توقفه عن الحب. والمقطع ح هو - كالمقطع و - مجرد عودة إلى 1. وأخيراً فإن المقطع ط (مثل ج) مجرد عودة إلى 2، أي إلى المنطلق.

ومن ثم فهذا المقتطف الوجيز يقدم باختصار عينة متنوعة جدا من مختلف العلاقات الزمنية الممكنة: استعادات ذاتية وموضوعية، استشرافات ذاتية وموضوعية، عودات بسيطة إلى كل من هذين الموقعين. وبما أن التمييز بين المفارقات الزمنية الذاتية والموضوعية ليس ذا طابع زمني، بل يتعلق بمقولات ستعرّفها في الفصل الخاص بالصيغة، فإننا سنجمّده الآن؛ ومن جهة أخرى، وتجنباً للإيحاءات النفسية المرتبطة باستعمال مصطلحات تثير تلقائياً ظواهر ذاتية، مثل «استشراف» أو «استعادة»، فإننا سنقصيها في أغلب الأحيان لصالح مصطلحات أكثر حيادا: فندل بمصطلح استباق على كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يُذكر مقدما، وندل بمصطلح استرجاع على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، ونحتفظ بمصطلح المفارقة الزمنية - الذي هو مصطلح عام - للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين*، والتي سنرى أنها أشكال لا تنحصر تماما في الاستباق والاسترجاع⁽⁹⁾.

ويمكننا هذا التحليل للصلّات التركيبية (التبعية والتناسق) بين المقاطع، يمكننا الآن من أن نستبدل بصيغتنا الرياضية الأولى التي لم تكن تُبرز إلا المواقع، صيغة رياضية ثانية تُظهر العلاقات والاندماجات:

أ 2 [ب 1] ج 2 [د 1 (هـ 2) و 1 (ز 2) ح 1] ط 2.

هنا نتبين بوضوح الاختلاف في الوضع بين المقاطع أ و ج و ط من جهة، والمقطعين هـ و ز من جهة أخرى، والتي تحتل كلها الموقع الزمني نفسه، ولكن ليس على المستوى التراتبي نفسه. ونتبين أيضا أن الصلات الحركية (الاسترجاعات والاستباقات) تتموقع عند انفتاحات المعقوفين أو القوسين، بما أن الانغلاقات تتفق مع عودات بسيطة. ونلاحظ أخيرا أن المقتطف المدروس هنا محكم الإغلاق، بما أن مواقع الانطلاق يُعاد دمجها بدقة على كل مستوى: سنرى أن الأمر ليس كذلك دائما. طبعا، إن العلاقات العددية تمكن من التمييز بين الاسترجاعات والاستباقات، لكننا نستطيع توضيح تلك الصيغة الرياضية توضيحا أكثر، كهذه مثلا:

* ع.م - الترتيب الزمني للقصة والترتيب الزمني للحكاية.

[استرجاع]
2 [استرجاع] ج 2 [استرجاع]
ط [1 د (هـ) 2 و 1 (ز) ح 1] ب 1]
استباق استباق

لقد كان هذا المقتطف ينطوي على ميزة (تعليمية) واضحة، هي أنه بنية زمنية منحصرة في موقعين. غير أن ذلك وُضِعَ نادر جدا؛ وقبل أن ننصرف عن المستوى السردى الأصغر، نقتبس من كتاب «سدوم وعامورة» نصا أشد تعقيدا (ولو حصرناه - كما سنفعل - في مواقعه الزمنية الأكثر عمومية، مهملين بعض الفروق الدقيقة)، يوضح جيدا الموجدية الزمنية المميزة للحكاية السبروسية. نحن بصدد الحفلة الساهرة عند الأمير ده كيرمانت، وقد روى سوان لمارسيل منذ حين اعتناق الأمير للدريفيوسية*، الذي يرى فيه - بتحيز ساذج - دليلا على الذكاء. وإليكم كيف تتابع حكاية مارسيل القول (وأشير بحرف أبجدي إلى بداية كل مقطع متميز):

(أ) كان سوان يرى الآن أولئك الذين يشاركونه الرأي أذكيا بلا تمييز، وأعني صديقه القديم الأمير ده كيرمانت، ورفيقي بلوخ، (ب) الذي كان قد أبعدته حتى الآن، (ج) والذي دعاه للغداء. (د) وقد استمال سوان بلوخا استمالة شديدة لما قال له إن الأمير ده كيرمانت كان دريفوسيا. «علينا أن نطلب منه أن يوقع لوائحنا من أجل بيكار؛ فقد يُحدث ذلك التوقيع أثرا عظيما، باسم كاسمه». ولكن سوان، الذي يجمع بين يقينه الشديد بصفته إسرائيليا واعتداله اللبق بصفته

* م.ع - الدريفوسية (dreyfusisme): نسبة إلى ألفريد دريفوس (1859-1935). وهو ضابط يهودي فرنسي كبير بيئة أركان حرب الجيش الفرنسي؛ قدم للمحاكمة العسكرية عام 1894 بتهمة الخيانة العظمى وتسريب معلومات إلى الأعداء الألمان وحكم عليه بالسجن والنفي. وبعد بضع سنوات اكتشفت السلطات براءته وثارَت ثائرة الراديكاليين، واتهموا هيئة الأركان بالتواطؤ لأنها تضم أنصارا لرجال الدين والملك وأعداء للسامية. وعاد دريفوس إلى الجيش عام 1906 ونال وسام الشرف. واهتزت الحياة السياسية الفرنسية والحياة الأدبية من الأعمات مع هذه القضية وثارَت حملة صحفية ومظاهرات ومصادمات بين المثقفين والاشتراكيين والراديكاليين الفرنسيين من جانب وقادة الجيش والكنيسة من جانب آخر، واتهم الجانب الأول الأخير بالعداء للجمهورية والبحث عن مبرر لإقامة نظام سلطوي مستبد. وظل العداء كامنا خلال الجمهورية الثالثة. تعرف هذه القضية بقضية دريفوس (1884-1906): بالفرنسية affaire Dreyfus وبالإنكليزية Dreyfus Case.

رجل مجتمع، (هـ) والذي كان أكثر تعودا لهاتين الصفتين (و) من أن يستطيع التخلص منهما في هذا الوقت المتأخر، رفض السماح لبلوخ بأن يبعث للسامير بمنشور يوقعه، ولو بكيفية تبدو كأنها من تلقاء ذاته. وكان سوان يكرر قائلا: «لا يمكنه أن يقوم بذلك، لا ينبغي أن نطلب المستحيل. هذا رجل أسطوري قطع آلاف الفراسخ كي يصل إلينا. إنه يمكن أن يفيدنا كثيرا. ولو وَقَعَ لاثحتكم، لعرض نفسه لخطر أهله ببساطة، ولعوقب بسببنا، وربما ندم على تصرّحاته ولما قام بها بعد ذلك». وفوق ذلك، رفض سوان التوقيع باسمه الخاص. فقد كان يراه أكثر عبرانية من ألا يخلف أثرا سيئا. ثم إذا كان يستحسن كل ما يتصل بالمراجعة، فإنه لم يكن يود الانضمام قطعا إلى الحملة المناهضة للروح العسكرية. فقد كان يحمل، (ز) وهو ما لم يكن قد فعله حتى الآن، التوسام (ح) الذي كان قد ناله ككل جندي شاب، في حرب السبعين، (ط) وأضاف إلى وصيته ملحقا كي يطالب، (ي) على عكس تدايره السابقة، (ك) بأن تُرد أجداد حربية إلى رتبته بصنفته فارسا في فيلق الشرف. وهي مطالبة جمعت حول كنيسة كومبري سرية بأكملها من (ل) أولئك الفرسان الذين كانت فرانسواز تبكي مستقبلهم فيما مضى، عندما كانت تفكر (م) في أفق حرب ما. (ن) وباختصار، لقد رفض سوان توقيع منشور بلوخ رفضا جعل رفيقي يحكم عليه بأنه فاتر ومُعدى بالقومية ووطني متمت، مع أنه كان مشتهرا لدى كثير من الناس بأنه دريفوسسي ساخط. (س) تركني سوان دون أن يضافحني حتى لا يضطر إلى التوديع، إلخ⁽¹⁰⁾.

لقد تبينا هنا إذن (ومرة أخرى بكيفية تقريبية جدا، وعلى سبيل الإيضاح فقط) خمسة عشر مقطعا سرديا، تتوزع على تسعة مواقع زمنية. وإليك تلك المواقع بترتيبها الزمني: 1. حرب سنة 1870؛ 2. طفولة مارسيل في كومبري؛ 3. قبل حفلة كيرمانت الساهرة؛ 4. حفلة كيرمانت الساهرة التي يمكن أن نوقعها في سنة 1898؛ 5. دعوة بلوخ (اللاحقة بالضرورة لهذه الحفلة الساهرة، التي يتغيب عنها بلوخ)؛ 6. غداء سوان - بلوخ؛ 7. تحرير ملحق الوصية، 8. جنازة سوان؛ 9. الحرب التي «تفكر» فرانسواز في «أفق»ها، والتي لا تشغل - إذا شئنا الدقة التامة - أي موقع محدد، ما دامت افتراضية فقط، ولكننا نستطيع أن نطابقها مع حرب 1914-1918، وذلك حتى نوقعها في الزمن ونبسّط الأمور. ومن ثم ستكون الصيغة الرياضية كالآتي:

4 - ب3 - ج5 - د6 - هـ3 - و6 - ز3 - ح1 - ط7 - ي3 - ك8 - ل2 - م9 - ن6 - س4.

وإذا قارنا البنية الزمنية لهذا المقتطف بالبنية الزمنية للمقتطف السابق، لاحظنا - علاوة على العدد الأكبر من المواقع - اندماجا تراتبيا أشد تعقيدا، ما دام م مثلا متوقفا على ل، المتوقف على ك، المتوقف على ط، المتوقف على الاستباق الكبير د - ن. ومن جهة أخرى، فإن بعض المفارقات الزمنية، مثل ب و ج، تتجاوز دون عودة صريحة إلى الموقع الأساسي: فهما إذن على مستوى التبعية نفسه، وهما متناسقان فيما بينهما ببساطة. وأخيرا، فإن المرور من ج 5 إلى د 6 ليس استباقا حقيقيا، مَا دُمْنَا لِن نَعُودُ أَبَدًا إِلَى الْمَوْقِعِ 5؛ وَمِنْ ثَمَّ فَهُوَ مَجْرَدٌ حَذْفٌ لِلزَّمَنِ الْمُنْقِضِي بَيْنَ 5 (الدعوة) و 6 (الغذاء)؛ والحذف، أو القفز إلى الأمام دون عودة، ليس مفارقة زمنية طبعا، بل هو مجرد تسريع للحكاية سندرسه في الفصل الخاص بالملدة: فهو يؤثر حقا في الزمن، ولكن ليس من زاوية الترتيب، الذي يهنا وحده هنا، ومن ثم لن نشير إلى هذا المرور من ج إلى د بمعقوفين، بل سنشير إليه بخط صغير فقط يدل على تابع محض. فإليكم إذن الصيغة الرياضية التامة:

4- [ب3] [ج5 - د6 (ه3) و 6 (ز3) (ح1) (ط7 > ي3) < ك8 (ل2 > م9) < ن6] س4.

ونصرف الآن عن المستوى السردى الأصغر لنتناول البنية الزمنية لرواية «بجنا...» منظورا إليها في تمفصلاتها الكبرى. ومن المسلم به ألا يستطيع تحليل على هذا المستوى أن يأخذ بعين الاعتبار التفاصيل التي تتعلق بصعيد آخر، وأن يصدر بالتالي عن أحد التبسيطات الأكثر تقريبية: فنحن نمرُّ هنا من البنية الصغرى إلى البنية الكبرى.

يتطرق المقطع الزمني الأول من رواية «بجنا...» الذي تُخصَّص له الصفحات الست الأولى من الكتاب، يتطرق للحظة يستحيل التأريخ لها بدقة، ولكنها تقع في لحظة متأخرة إلى حد ما من حياة البطل⁽¹⁾، أي في الفترة التي كان ينام فيها مبكرا ويكابد الأرق، فيقضي قسطا كبيرا من ليلته في تذكر ماضيه. ومن ثم فهذا الزمن الأول في الترتيب السردى ليس الأول في الترتيب القصصي. فلنستبق تمة التحليل، ولنخصص له من الآن الموقع 5 في القصة. ومن ثم: أ 5.

والمقطع الثاني (الجزء 1، من ص. 9 إلى ص. 43*)، هو حكاية السارد - الذي تُلهمه بوضوح ذكرياتُ البطل المصاب بالأرق (والذي يؤدي هنا وظيفة ما

• م.ع. - في الترجمة الأمريكية: الجزء 1 من ص. 7 إلى ص. 33.

يسميه مارسيل مولر⁽¹²⁾ : الذات الوسيطة) - لحادثة محدّدة جدا ولكنها مهمة جدا من حادثات طفولته في كومبري، ألا وهي: المشهد الشهير لما يسميه «مأساة نوم(ه)»، والذي في غضونه سينتهي الأمر بأمه، التي منعتها زيارة سوان من أن تمنحه قبلته المسائية المعتادة، إلى أن تدعن - وهو «الاستسلام الأول» الحاسم - لإلحاحاته قُمضي الليلة بالقرب منه: ب 2.

ويردُّنا المقطع الثالث (الجزء I، ص. 43-44) بإيجاز شديد إلى الموقع 5، الذي هو موقع حالات الأرق: ج 5. ومن المحتمل أن يقع المقطع الرابع في مكان ما من تلك المرحلة، ما دام يُحدث تعديلا في مضمون حالات الأرق⁽¹³⁾: إنها حادثة حلوى المادلين (الجزء I، من ص. 44 إلى ص. 48)، التي يستعيد فيها السارد جانبا كاملا من طفولته («من كومبري، كل ما لم يكن مسرح نومي ومأساته») ظل حتى ذلك الحين متواريا (أو محفوظا) في نسيان ظاهر: د 5. ومن ثم يليه مقطع خامس، وهو عودة ثانية إلى كومبري، ولكنها أرحب من الأولى في سعتها الزمنية، ما دامت تشمل هذه المرة (مع حذف طبعا) طفولة السارد كلها في كومبري. ومن ثم سيكون قسم «كومبري» II (الجزء I، من ص. 48 إلى ص. 186*) في نظرنا: ه 2، المتزامن مع ب 2، ولكنه يتجاوزه كثيرا، كما يتجاوز المقطع ج 5 المقطع د 5، ويتضمنه.

ويعود المقطع السادس (الجزء I، ص. 186-187*) إلى الموقع 5 (حالات الأرق): إنه إذن و 5، الذي لا يزال يقوم واسطة لاسترجاع ذاكري، موقعه أقدم المواقع الزمنية جميعا ما دام سابقا لميلاد البطل: قسم «حب لسوان» (الجزء I، من ص. 188 إلى ص. 382*)، وهو المقطع السابع: ز 1.

المقطع الثامن، وهو عودة قصيرة جدا (الجزء I، ص. 383*) إلى موقع حالات الأرق، أي ح 5، الذي يفتح مرة أخرى استرجاعا، مجهضا هذه المرة ولكن وظيفته الإعلانية أو التأشيرية تبدو جلية للقارئ اليقظ: تذكر غرفة مارسيل

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : I، 34-36.

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : I، 37-142.

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : I، 143.

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : I، 144-292.

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : I، 293.

بباليك في نصف صفحة (الجزء I، ص. 383* دائما)، وهو المقطع التاسع ط 4، الذي يتناسق معه مباشرة - وهذه المرة دون عودة محسوسة إلى محطة حالات الأرق - سردٌ هواجس سفر البطل إلى باريس (الذي هو أيضا سردٌ استعاديٌّ بالقياس إلى المنطلق)، قبل إقامته في باليك بعدة سنوات؛ ومن ثم سيكون المقطع العاشر هو ي 3: المراهقة الباريزية، غراميات مع جيلبيرت، معايشة السيدة سوان، ثم - بعد حذف - إقامة أولى في باليك وعودة إلى باريس والدخول إلى وسط كيرمانت، إلخ؛ بعدئذ توطدت الحركة، وصار السرد - في تمفصلاته الكبرى - منتظما ومتقيدا بالترتيب الزمني، وذلك بحيث يمكننا، على مستوى تحليلنا هنا، أن نعتبر المقطع ز 3 متماذاً مع تنمة رواية «بختا...» ونهايتها كلها.

ومن ثم فالصيغة الرياضية لهذه البداية هي، حسب أعرافنا السابقة:

أ5[ب2]ج5[د5(هـ2)]و5[ز1]ح5[ط4]ي3...

هكذا تبدي رواية «بختا عن الزمن الضائع» بحركة تَوسانٍ* واسعة انطلاقاً من موقع جوهرى - مهيمناً استراتيجياً - هو الموقع 5 (حالات الأرق) طبعاً، مع متغيره 5' (حلولى المادلين)، وهما موقعا «الذات الوسيطة»، المصابة بالأرق أو المتمتعة بمعجزة الذاكرة اللاإرادية، التي توجه ذكرياتها الحكاية كلها، الأمر الذي يضيف على النقطة 5-5' وظيفة نوع من المحطة الاضطرارية، أو التوزيع السردى إن صح التعبير: فالمرور من قسم «كومبري I» إلى قسم «كومبري II»، ومن قسم «كومبري II» إلى قسم «حبّ لسوان»، ومن قسم «حبّ لسوان» إلى قسم «باليك»، يقتضى الرجوع باستمرار إلى ذلك الموقع، المركزى ولو أنه منحرف المركز (ما دام لاحقاً)، والذي لا يرتخى قيده إلا عند المرور من باليك إلى باريس، مع أن هذا المقطع الأخير (ز 3) تابع هو الآخر (بصفته متناسقاً مع المقطع السابق) لنشاط الذات الوسيطة الذاكرى، وبالتالي استرجاعى هو أيضاً. والاختلاف - الرئيسى طبعاً - بين هذا الاسترجاع وكل الاسترجاعات السابقة، هو أنه يظل مفتوحاً، وأن سعته تكاد تلتبس برواية «بختا...» كلها: الأمر الذي يعنى من بين ما يعنيه أن هذا

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : I، 293.

* م.ع. - التوسان : رحلة يقام بها إلى مكانٍ ما ثم يُرجع إلى نقطة الانطلاق عبر الطريق نفسها عادة.

الاسترجاع سينضم إلى نقطة بثه الذاكرية* - المنغمة ظاهريا في أحد حذفه - ويتجاوزها، من غير أن يشير إلى ذلك ومن غير أن يتبينه فيما يبدو. وسمح هذه الخاصية فيما بعد. أما الآن، فلنقتصر على تسجيل هذه الحركة التعرجية، هذا التلمس الأولي، وشبه التلقيني والاسترضائي:

5-2-5-5-2-5-1-5-4-3-...

المتضمن هو نفسه سلفا - ككل ما تبقى - في الخلية الجنينية للصفحات الست الأولى التي تطوف بنا من غرفة إلى غرفة، ومن زمن إلى زمن، ومن باريس إلى كومبري، ومن ضونصير إلى بالبيك، ومن البندقية إلى طانصونفيل. ثم إن هذا التطواف مراوحة ثابتة، بالرغم من عوداتها المستمرة، ما دام قسم «كومبري I» المنتظم، يليه - بفضلها - قسم «كومبري II» الأرحب، وقسم «حب لسوان» الذي هو أقدم ولكنه ذو حركة أحادية الاتجاه، وأخيرا قسم «اسم بلد: الاسم»*، الذي انطلقا منه تضمن الحكاية نهائيا سيرها وتجذ وتيرتها.

هذه الافتتاحيات ذات البنية المعقدة، والتي تبدو كأنها تحاكي صعوبة البداية المحتومة حتى تتغلب عليها خير ما يكون التغلب، موجودة على ما يبدو في التقاليد الأكثر عراقا وثباتا: فقد سبق أن لاحظنا انطلاق ملحمة «الإلياذة» انطلاقا منحرفا، ويجب التذكير هنا بأن عُرِف البداية من الوسط قد أضيف إليه أو رُكِب عليه - خلال العصر الكلاسيكي كله - عُرِف الاندماجات السردية (زيّد يروي أن عمرواً يروي أن...) التي لا تزال تشتغل - وسنعود إلى هذا فيما بعد - في كتاب «جان سانتوي»، والتي تمنح السارد مهلة وضع صوته. وما يشكل خصوصية استهلال رواية «بختا...»، هو طبعا تكاثر الإلحاحات الذاكرية، وبالتالي تكاثر البدايات، التي يمكن كل واحدة منها (إلا الأخيرة) أن تبدو فيما بعد كأنها دياجة تمهيدية. فالبداية الأولى (أو البداية المطلقة) هي: «منذ زمان طويل وأنا أنام في ساعة مبكرة». والبداية الثانية (أو البداية الظاهرية للسيرة الذاتية) هي، بعد ست* صفحات: «في كومبري، كل يوم فور انقضاء الظهيرة...». والبداية الثالثة (أو

* م.ع. - نقطة بثه الذاكرية أو منطلقه الذاكري، أي النقطة أو المنطلق الذي تنطلق منه الذاكرة في تذكر أحداث الماضي.

* «Le nom d'un pays : le nom».

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : خمس.

دخول التذکر الالارادي الى مسرح الالداث) هي، بعد اربع وثلاثين* صفحة: «وهكذا، فخلال زمن طويل، عندما استيقظ ليلا وأعاود تذكر كومبري...». والبداية الرابعة (أو الاستئناف بعد حلوى المادلين، وهي البداية الحقيقية للسيرة الذاتية) هي، بعد خمس* صفحات: «كومبري، من مسافة بعيدة، على بعد عشرة فراسخ من جميع الجهات...». والبداية الخامسة هي، بعد أربعين ومائة* صفحة: منذ البدء، حب لسوان (وهو نسخة جديدة إن صح التعبير، نمط أصلي لكل الغراميات الهروستية)، والميلادان المقترنان (والخفيان) لمارسيل وجيلبرت (قد يقول استدال هنا: «سنعترف - ونحن نحذو حذو كثير من المؤلفين الخطيرين - بأننا قد بدأنا قصة بطلنا قبل ميلاده بسنة» - أفليس موضع سوان من مارسيل هو، بعد إجراء التغييرات الضرورية، موضع الملازم أول روبر من فابريس ضيل ضونكو؟ ذلك ما أتمناه بحسن نية)¹⁴. ومن ثم، فالبداية الخامسة هي: «للانتهاء إلى «النواة الصغرى»، إلى «الجماعة الصغرى»، إلى «العشيرة الصغرى»، لآل فيردوران...». والبداية السادسة هي، بعد خمس وتسعين ومائة* صفحة: «من بين الغرف التي كنت أتذكر صورتها في أغلب الأحيان في ليالي إصابتي بالأرق...»، متبوعة مباشرة ببداية سابعة، وبالتالي - وكما ينبغي أن تكون - البداية الأخيرة، وهي: «لكن لم يكن أي شيء يشبه بالبيك الواقعية هذه أقل من تلك التي كنت قد حلمت بها غالبا...». وقد انطلقت الحركة هذه المرة، ولن تتوقف بعدئذ.

المدى والسعة

لقد قلت إن تمة رواية «بمحا...» كانت تبني في تمفصلاتها الكبرى تنظيما متقيداً بالترتيب الزمني؛ لكن هذا الموقف القبلي العام لا ينفي وجود عدد كبير من المفارقات الزمنية التفصيلية، وهي: الاسترجاعات والاستباقات، ولكن أيضا أشكال أخرى أكثر تعقيدا أو دقة، ربما أكثر تميزا للحكاية الهروستية، وعلى كل حال أكثر ابتعادا عن التسلسل الزمني «الواقعي» وعن الزمنية السردية الكلاسيكية في الوقت نفسه. وقبل التصدي لتحليل هذه المفارقات الزمنية، لنوضح جيدا أننا لا نهم هنا إلا

- * م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 26 صفحة.
- * م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 4 صفحات.
- * م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 107 صفحة.
- * م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 149.

بتحليل زمني، محصور مرة أخرى في قضايا الترتيب وحدها، بغض النظر الآن عن قضايا السرعة والتواتر، وبإلّة عن مميّزات الصيغة والصوت التي يمكن أن تؤثر في المفارقات الزمنية كما يمكنها أن تؤثر في أي نوع آخر من المقاطع السردية. وسنهمل هنا، على الخصوص، تمييزاً رئيسياً يعارض بين المفارقات الزمنية التي تتولّأها الحكاية مباشرة، والتي تظل بالتالي على المستوى السردى نفسه الذي يوجد عليه ما يحيط بها (كالآيات 7-12 من ملحمة «الإلياذة»، مثلاً، والفصل الثاني من رواية «سيزار بيروتو») من جهة، والمفارقات الزمنية التي تنهض بها إحدى شخصيات الحكاية الأولى، والتي توجد بالتالي على مستوى سردي ثان (كالأناشيد XII-IX من ملحمة «الأوديسة» [حكاية عوليس]، مثلاً، أو السيرة الذاتية لرافائيل ده فالتين في القسم الثاني من رواية «الجلد المحبّب»*) من جهة أخرى. وبالطبع، سنجد هذه المسألة - التي ليست خاصة بالمفارقات الزمنية مع أنها تتعلق بها تعلقاً رئيسياً - سنجدها ثانية في الفصل المكرّس للصوت السردى.

يمكن المفارقة الزمنية أن تذهب، في الماضي أو في المستقبل، بعيداً كثيراً أو قليلاً عن اللحظة «الحاضرة» (أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية): سنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية. ويمكن المفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضاً مدة قصصية طويلة كثيراً أو قليلاً - وهذا ما نسميه سعتها. وهكذا فعندما يذكر هوميروس، في النشيد XIX من ملحمة «الأوديسة»، الظروف التي كان قد أصيب فيها عوليس، وهو بعد فتى، بالجرح الذي لا يزال يحمل أثره في اللحظة التي تستعد فيها أوريكليا لغسل قدميه، فإنه يكون هذا الاسترجاع (الذي يشغل الآيات 394-466) مدى من عدة عقود وسعة من بضعة أيام. ويبدو أن وضع المفارقات الزمنية، المحدد هكذا، ليس إلا مسألة كثرة أو قلة، قضية قياس خاص بكل مناسبة على حدة، عمل مؤقت لا أهمية نظرية له. غير أنه من الممكن (ومن المفيد، في رأيي) توزيع مميّزات المدى والسعة - بكيفية عارضة - بالقياس إلى بعض اللحظات الملائمة من الحكاية. وينطبق هذا التوزيع (بكيفية مماثلة إلى حد كبير) على الفئتين الكبيرتين من المفارقات الزمنية؛ ولكن، تيسيراً للعرض وتفادياً لخطر الإفراط في التجريد، سنتناول أولاً الاسترجاعات وحدها، على أن نوسّع الإجراء فيما بعد.

* *La peau de chagrin.*

الاسترجاعات

يُشكّل كل استرجاع، بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها - التي يضاف إليها -، حكاية ثانية زمنياً، تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردى الذي صادفناه منذ التحليل، الذي جربناه آنفاً، لمقتطف قصير جداً من كتاب «جان سانتوي». ونطلق، من الآن، تسمية «الحكاية الأولى» على المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس إليه تتحدّد مفارقة زمنية بصفاتها كذلك. وبالطبع، يمكن الاندماجات أن تكون أشد تعقيداً - كما سبق أن تحققنا من ذلك - ؛ وبذلك يُمكن مفارقة زمنية ما أن تظهر بمظهر حكاية أولى بالقياس إلى مفارقة زمنية أخرى تحملها؛ وفي الأعم، يمكن اعتبار مجموع السياق حكاية أولى بالقياس إلى مفارقة زمنية ما.

إن حكاية جرح عوليس تتناول حادثة أسبق طبعاً من المنطلق الزمني للـ«حكاية الأولى» في ملحمة «الأوديسة»، مع أننا - طبقاً لهذا المبدأ - نشمل في هذا المفهوم (مفهوم «الحكاية الأولى») الحكاية الاستعدادية لعوليس عند الفياسين، التي ترقى حتى سقوط طروادة. ومن ثم يمكننا أن ننتع بماخارجي ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى. سنقول ذلك - مثلاً - عن الفصل الثاني من رواية «سيزار بيروتو» الذي تسبق قصته، كما يبيّن العنوان بوضوح («أسلاف سيزار بيروتو»*)، المأساة التي يستهلها المشهد الليلي من الفصل الأول. وبالعكس، سننتع بالاسترجاع الداخلي الفصل السادس من رواية «مدام بوفاري»*، المخصّص لسنوات ترهّب إيما، اللاحقة طبعاً لولوج شارل الثانوية، الذي هو منطلق الرواية، أو أيضاً بداية حكاية «آلام المخترع»*، التي تصلح لإطلاع القارئ، بعد حكاية مغامرات لوسيان ده ريميري الباريزية، على ما كانت عليه حياة دافيد صيشار آنذاك في أنكوليم⁽¹⁵⁾. ويمكن أيضاً أن نتصور، ونصادف أحياناً، استرجاعات مختلطة، تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعتها لاحقة لها : ذلك هو شأن قصة دي كروي في رواية «مانون ليسكو»*، التي ترقى إلى

* «Les antécédents de César Birotteau».

* *Madame Bovary*.

* «Souffrances de l'inventeur».

* *Manon Lescaut*.

عدة سنوات قبل اللقاء الأول مع الرجل الوجيه، وتلاحق حتى لحظة اللقاء الثاني، التي هي لحظة السرد أيضا.

ليس هذا التمييز تافها كما قد يبدو لأول وهلة. فالاسترجاعات الخارجية والاسترجاعات الداخلية (أو الجزء الداخلي من الاسترجاعات المختلطة) تخضع فعلا للتحليل السردى بكيفية مختلفة تماما، وذلك على الأقل في نقطة تبدو لي جوهرية. فالاسترجاعات الخارجية - مجرد أنها خارجية - لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى، لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه «السابقة» أو تلك. وهذه طبعا حالة بعض الأمثلة المذكورة آنفا، وهي أيضا - وبكيفية نموذجية كذلك - حالة قسم «حب لسوان» في رواية «بحثا عن الزمن الضائع». وليس ذلك حال الاسترجاعات الداخلية، التي حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى، والتي تنطوي - نتيجة لذلك - على خطر واضح هو خطر الحشو أو التضارب. ومن ثم لا بد لنا من تناول مشاكل التداخل هذه عن كثب .

بادي ذي بدء، سنقصي من دعوانا الاسترجاعات الداخلية التي أقترح تسميتها **غيرية القصة**⁽¹⁶⁾، أي الاسترجاعات التي تتناول خطأ قصصيا (وبالتالي مضمونا قصصيا) مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى (أو مضامينها): إنها تتناول - بكيفية كلاسيية جدا - إما شخصية يتم إدخالها حديثا ويريد السارد إضاءة «سوابق»ها، كما فعل **كوستاف فلوير** في شأن إيما في الفصل المذكور آنفا؛ وإما شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها قريب العهد، كما هو شأن **داقيد** في بداية حكاية «آلام المخترع». ولعل هاتين هما وظيفتا الاسترجاع الأكثر تقليدية، ومن البدهي ألا يستتبع التوافق الزمني هنا تداخلا سرديا حقيقيا: هكذا الأمر، مثلا، عندما يُطلعننا استطراد استعادي من بضع صفحات، عند دخول الأمير **ده فافنهايم** إلى صالون **فيلپاريزيس**، على أسباب هذا الحضور، أي على طواري ترشيح الأمير **لسأكاديمية العلوم الأخلاقية**⁽¹⁷⁾؛ أو عندما يلتقي **سوان بجيلبرت سوان** التي صارت الآنسة **ده فورشفييل**، فتوضّح له أسباب هذا التغيير في الاسم⁽¹⁸⁾. هكذا يأتي **زفاف سوان وزفاف كل من سان - لو و«كامبرمير الصغير» وموت بيركوط**⁽¹⁹⁾ لتلتحق بعد فوات الأوان بالخط الرئيسي للقصة - الذي هو سيرة **مارسيل الذاتية** -، دون أن تقلق امتياز الحكاية الأولى على الإطلاق .

وتختلف الاسترجاعات الداخلية **مثلية القصة**، أي تلك التي تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى، تختلف عن ذلك اختلافاً شديداً. وهنا يكون خطر التداخل واضحاً، بل محتوماً في الظاهر. والواقع أن علينا أن نميز هنا أيضاً بين فئتين.

الأولى، التي أسميتها استرجاعات **تكميلية**، أو «إحالات»، تضم المقاطع الاستيعادية التي تأتي لتسد، بعد فوات الأوان، فجوة سابقة في الحكاية (وهكذا تنتظم الحكاية عن طريق إسقاطات مؤقتة وتعويضات متأخرة قليلاً أو كثيراً، وفقاً لمنطقي سردي مستقل جزئياً عن ماضي الزمن). ويمكن هذه الفجوات السابقة أن تكون حذفاً مطلقاً، أي نقائص في الاستمرار الزمني. هكذا تأتي إقامة مارسيل في باريس سنة 1914، التي تُروى بمناسبة إقامة أخرى تمت سنة 1916، لتعوض جزئياً عن حذف عدة «سنوات طويلة» قضاهما البطل في إحدى المصححات⁽²⁰⁾؛ ويفتح لقاء السيدة ذات اللباس الوردى في شقة الخال أدولف⁽²¹⁾، يفتح، وسط حكاية كومبري، باباً على الوجه الباريزي لطفولة مارسيل، وهو وجه محجوب كلياً، ما عدا هذا الاستثناء، حتى المقطع الثالث من قسم «سوان». ولا شك في أن فجوات زمنية من هذا النوع هي التي يجب (افتراضياً) أن نجعل فيها بعض أحداث حياة مارسيل التي لم نعرفها إلا من خلال تلميحات استيعادية وجيزة هي: سفره إلى ألمانيا مع جدته السابق لسفره الأول إلى باليك، أو إقامته في جبال الألب السابقة لحادثة ضونصير، أو سفره إلى هولندا السابق لحفلة عشاء كيرمانت، أو أيضاً سنوات الخدمة العسكرية التي يتم ذكرها في عبارة معترضة أثناء نزهته الأخيرة مع شارلوس⁽²²⁾، والتي تصعب موقعتها إلى حد كبير، نظراً لمدة الخدمة العسكرية في تلك الفترة.

ولكن هناك نوعاً آخر من الفجوات، التي لها طابع زمني أقل صرامة، والتي لا تقوم على إلغاء مقطع تزميني، بل على إسقاط أحد العناصر المشكّلة للوضع، في مرحلة تشملها الحكاية مبدئياً، وذلك، مثلاً، كأن يروي السارد طفولته وهو يحجب، حجباً منظماً، وجود أحد أفراد أسرته (وهو ما قد يكون عليه موقف بروسست من أخيه روبير، لو اعتبرنا رواية «بختاً...» سيرة ذاتية حقيقية). هنا، لا تقفز الحكاية فوق لحظة زمنية، كما في الحذف، بل تمرّ بجانب معطى من المعطيات. وهذا النوع من الحذف الجانبي سنسميه *paralipse* [نقصاناً]⁽²³⁾، وذلك طبقاً للاشتقاق ودون كثير

من التشويه للاستعمال البلاغي. وبالطبع، فإن النقصان، كالحذف الزمني، يتلاءم جيدا مع سُدّ - الفراغ الاستعادي. وهكذا فإن موت سوان، أو بعبارة أدق أثره على مارسيل (لأن هذا الموت قد يمكن اعتباره في حد ذاته خارج سيرة البطل الذاتية، وبالتالي غيري القصة هنا) لم يُروَ في حينه؛ ومع ذلك لا يمكن أي حذف زمني أن يجد مكانه، مبدئيا، بين آخر ظهور لسوان (في حفلة كيرمانت الساهرة) ويوم حفلة شارلوس - فيردوران الموسيقية الذي يندرج فيه الخبر الاستعادي لموته⁽²⁴⁾؛ ومن ثم لا بد من افتراض أن هذا الحدث المهم جدا في حياة مارسيل العاطفية («كان موت سوان قد هاجني آنذاك») كان قد أسقط جانبيا، على شكل نقصان. وهناك مثال أكثر وضوحا هو: أن نهاية ولع مارسيل بالسدوقة ده كيرمانت، بفضل تدخل أمه الشبيهة بمعجزة، تشكل موضوع حكاية استعادية دون تحديد دقيق للتاريخ («ذات يوم...»)⁽²⁵⁾؛ لكن بما أن الأمر يتعلق بجذته المريضة في هذا المشهد، فإنه لا بد لنا من وضعها طبعا قبل الفصل الثاني من قسم «كيرمانت II» (الجزء I، ص. 345*)؛ ولكن أيضا، بعد الصفحة 204*، طبعا، حيث نتبين أن أوريان لما تتوقف «عن الاهتمام» به. ومع ذلك، لا يوجد هنا أي حذف زمني يمكن الكشف عنه؛ ومن ثم فقد أهمل مارسيل أن ينقل إلينا هذا الجانب في حينه، مع أنه جانب أساسي من حياته الداخلية. لكن الحالة الأكثر لفتا للنظر - ولو أن النقاد لا يُبرزونها إلا نادرا، وذلك ربما لأنهم يرفضون حملها على محمل الجد - هي حالة ابنة العمّة الصغيرة تلك الغامضة التي نعلم عنها، في اللحظة التي يعطي فيها مارسيل أريكة العمّة ليوني لقوادة، أنها عرف معها، فوق تلك الأريكة نفسها، «ملذات الحب لأول مرة»⁽²⁶⁾؛ وهذا لا يحدث في أي موضع آخر غير كومبري، وفي تاريخ قديم جدا، ما دام من الواضح جدا أن مشهد «التلقين»⁽²⁷⁾ قد وقع «ساعة كانت عمتي ليوني قد استيقظت»، وما دما نعلم - فضلا عن ذلك - أن ليوني لم تعد تفارق غرفتها في السنوات الأخيرة⁽²⁸⁾. لنهمل القيمة الموضوعاتية المحتملة لهذا التصريح المتأخر، ولنسلم أيضا بأن إسقاط هذا الحدث من حكاية كومبري حذف زمني خالص، وذلك لأن إسقاط الشخصية من لائحة الأسرة لا يمكن أن يتحدد إلا بأنه نقصان، ولعل قيمته الرقابية أشد قوة. ومن ثم فإن ابنة العمّة هذه المستلقية على الأريكة ستكون في نظرنا - ولكل عُمر ملذاته - استرجاعا على نقصان .

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 1، 965.

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 861-862.

لقد تناولنا حتى الآن موضوعة الاسترجاعات (موضوعة استعادية) وكأن الأمر يتعلق دوماً بحدث وحيد يجب وضعه في نقطة واحدة من القصة الماضية أو من الحكاية السابقة عند الاقتضاء. والواقع أنه يمكن بعض الاستعدادات، وإن كانت مخصصة لأحداث مفردة، أن تحيل إلى حذف ترددية⁽²⁹⁾، أي الحذف التي لا تقوم على جزء واحد من الزمن المنقضي، بل تقوم على عدة أجزاء تُعتبر متشابهة وتكرارية نوعاً ما: هكذا يمكن الالتقاء بالسيدة ذات اللباس الوردى أن يحيلنا إلى أي يوم من أيام شهور الشتاء التي كان يعيش فيها مارسيل وأقاربه في باريس، في أي سنة سابقة للخصام مع الخيال أدولف: فهو حدث مُفردٌ بلا شك، ولكن موضعيته - في نظرنا - هي من طراز الصنف أو الفئة (فصل شتاء ما)، وليست من طراز الفرد (فصل شتاء بعينه). بل هكذا الأمر عندما يكون الحدث المروي بالاسترجاع ذا طابع ترددي في ذاته. هكذا ينتهي يوم الظهور الأول للـ«عصابة الصغيرة»، في كتاب «الفتيات المزهرات»، بحفلة عشاء في ريشيل ليس هو الأول؛ وحفلة العشاء هذه هي - عند السارد - مناسبة للالتفات بفكره إلى السلسلة السابقة التفاتاً يُحرر في جوهره بصيغة الماضي الناقص التكراري، ويروي عن كل حفلات العشاء السابقة دفعة واحدة⁽³⁰⁾؛ ومن الواضح أن الحذف الذي تعوُّض عنه هذه الاستعادة لا يمكنه أن يكون هو نفسه إلا ترددياً. وبالمثل، فالاسترجاع الذي يختم كتاب «الفتيات المزهرات»، وهو آخر نظرة على باليك بعد العودة إلى باريس⁽³¹⁾، يتناول بكيفية تركيبية سلسلة القيلولات كلها التي كان على مارسيل - خلال إقامته كلها، وبأمر من الطبيب - أن يقوم بها كل صباح حتى منتصف النهار، بينما كانت صديقاته الفتيات يتنزهن على السد المشمس وبينما كان التناغم الصباحي يشع تحت نوافذه: هنا أيضاً يأتي استرجاع ترددي ليعوِّض عن حذف ترددي - بما أنه يتيح بذلك لهذا القسم من رواية «بمخاً...» أن ينتهي بالوقفه المجيدة - أو الوقفة الذهبية - لشمس صيفية صافية، وليس برتابة عودة حزينه إلى البيت.

ومع النمط الثاني من الاسترجاعات (الداخلية) مثلية القصة، والتي سنسميها بدقة استرجاعات تكرارية، أو «تذكيرات»، لن نفلت بعد من الحشو، لأن الحكاية تعود في هذا النمط على أعقابها جهاراً، وأحياناً صراحة. وبالطبع، لا يمكن هذه الاسترجاعات التذكيرية أن تبلغ أبعاداً نصية واسعة جداً إلا نادراً؛ بل تكون تلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاص، أي ما يسميه ليغرت *Rückgriffe*، أو

«عودات إلى الوراثة»⁽³²⁾. لكن أهميتها في اقتصاد الحكاية، ولاسيما عند بروس، تعوّض إلى حد كبير عن ضعف اتساعها السردى.

ولابد طبعاً من أن ندرج ضمن هذه التذكيرات تلك التأهيات الثلاثة المعزوة إلى الذاكرة اللاإرادية في أثناء حفلة كيرمانت النهارية، والتي تحيل كلها (على عكس تأبّه حلوى المادلين) إلى لحظة سابقة في الحكاية، وهي: الإقامة في البندقية، وتوقف القطار أمام صف من الأشجار، والحفلة النهارية الأولى أمام البحر في بالييك⁽³³⁾. وهذه تذكيرات في حالتها الخالصة، مختارة أو مُحتَلَقَةٌ عمداً بسبب طابعها العرضي والمبتذل، ولكنها في الوقت نفسه توحى بمقارنة للحاضر بالماضي – وهي مقارنة مسلية هذه المرة، مادامت لحظة التأبه مَرحة دائماً، ولو أنها تبتعث ماضياً مؤلماً في حد ذاته:

أدركت أن ما كان يبدو لي الآن غاية في الإمتاع كان هو صف
الأشجار نفسه الذي كنت قد رأيت أن ملاحظته ووصفه يبعثان على
الملل⁽³⁴⁾.

ومرة أخرى، فإن مقارنة بين وضعين متشابهين ومتباينين في آن واحد هي التي تحفز غالباً تذكيرات لا تلعب فيها الذاكرة اللاإرادية أي دور: هكذا الأمر عندما تذكر أقوال الدوق ده كيرمانت في الأميرة ده پارم («إنها تراك فتاناً»)، عندما تذكر البطل – وتتيح للسارد فرصة تذكيرنا – بأقوال السيدة ده فيلپاريزيس، المماثلة، في «سمو أميرة» أخرى، هي الأميرة ده لوكسمبورك⁽³⁵⁾. ويقع التركيز هنا على التماثل؛ وبالعكس، يقع التركيز على التعارض عندما يقدم سان – لو مشيرته راحيل لمارسيل الذي يتعرف فيها لساعته العاهرة الصغيرة فيما مضى:

تلك التي كانت تقول للقوادة، منذ بضع سنوات، (...): «غدا
مساءً، إذن، إذا احتجت إلي لأجل شخص ما، فأرسلني في طلبي»⁽³⁶⁾.

وهي، بالفعل، جملة تكاد تكرر نصياً تلك الجملة التي كانت تُفوهُ بها «راجيل» عندما كانت دو سينيور» في كتاب «الفتيات المزدهرات» :

اتفقنا إذن، أنا متحللة غداً من كل التزام، فإذا جاءك أحد فلا تنسي
أن تبعني في طلبي،⁽³⁷⁾

بما أن متغير كتاب «كيرمانت...» يكاد يكون متوقفاً سلفاً في هذه العبارات:
كانت إنما تغير صيغة جملتها وهي تقول: «إذا ما احتجت إلي» أو «إذا
احتجت إلى أحد ما».

والتذكير في هذه الحالة ذو دقة هاجسية بوضوح، ويربط ربطا مباشرا بين المقطعين - الأمر الذي يستتبع دسّ الفقرة التي تتناول سلوك راحيل الماضي في المقطع الثاني، وهي فقرة تبدو كأنها مقتلعة من نص المقطع الأول. وذلك مثال مدهش على الهجرة السردية أو - إن شئنا - على الانبثاق السردية .

وهناك أيضا مقارنة، في كتاب «السجينة»^{*}، بين التخاذل الذي ينم عنه مارسيل حاليا أمام ألبيرتين، والشجاعة التي كان قد تحلى بها فيما مضى أمام جيلبيرت، عندما كان لديه «قدرٌ كافٍ من القوة لهجرانها»⁽³⁸⁾: إن هذا النقد الذاتي يضيف استعاديا على الحادثة الماضية معنى لم تكن قد اكتسبته في حينها. فوظيفة التذكيرات الأكثر ثباتا، في رواية «بمخنا...»، هي - بالفعل - أن تأتي لتعدّل بعد فوات الأوان دلالة الأحداث الماضية، وذلك إما بأن تعتمد إلى ما لم يكن دالا فتجعله دالا، وإما بأن تدحض تأويلا أول وتعوضه بتأويل جديد .

إن الصيغة الأولى يُعَيِّنُها السارد نفسه بكيفية دقيقة جدا، عندما يكتب عن حادث السرنجات^{*} قائلا:

في هذه اللحظة بالذات لم أكن أتبين في ذلك أي شيء غير ما هو طبيعي جدا، أو ما هو غامض على الأكثر، أو ما هو غير دال على كل حال⁽³⁹⁾ .

وأیضا:

حادث فاتتني تماما دلالتة القاسية، ولم أفهمها إلا بعد ذلك بزمن طويل.

وتلك الدلالة ستقدمها أندريه بعد وفاة ألبيرتين⁽⁴⁰⁾، وهذه الحالة من التأويل المؤجل تقوم لنا مثلا تماما تقريبا على الحكاية المزدوجة، وذلك أولا من وجهة نظر مارسيل (السادجة)، ثم من وجهة نظر أندريه وألبيرتين (المتنورة)، حيث يبدد المفتاح - المسلم أخيرا - كل نوع من «اللبس». وبكثير من التوسّع، فإن الالتقاء المتأخر بالآنسة ده سان - لو⁽⁴¹⁾، بنت جيلبيرت وروبير، سيكون فرصة سانحة لمارسيل من أجل «استئناف» عام لحادثات وجوده الرئيسية، وهي حادثات كانت

* La prisonnière.

• م.ع. - السرنجة (Seringa) : جنس نباتات برية وتزينية.

حتى ذلك الحين ضائعة في عدم الدلالة بسبب تشتتها، وصارت الآن مجمعة فجأة، وأصبحت دالة بأن وُصِلَ بينها كلها، لأنها الآن مرتبطة كلها بوجود هذه الطفلة التي كان اسمها بالولادة سوان وكيرمانت، والتي هي حفيدة السيدة ذات اللباس الوردى، وابنة أخت شارلوس، والمذكورة بـ«جهتي» كومبري في آن واحد، ولكن أيضا بباليك والشانزيلييه ولاغاسپوليغ وأوريان ولوگرنندان وموريل وجويان...: إنها صدفة، احتمال، اعتباطية ملغاة بغتة، سيرة حياته «المأسورة» فجأة في شبكة بنوية وتماسك معنوي.

وبالطبع، إن مبدأ الدلالة المؤجلة أو المعلقة هذا⁽⁴²⁾ مناسب تماما في آلية اللغز، التي حللها رولان بارط في كتابه «س/ز»^{*}، والتي يستخدمها عمل أدبي متكلف كرواية «بمخا...»، استخداما ربما يدهش الذين يَضْعُونَ هذه الرواية في الطرف النقيض للرواية الشعبية – ولا شك في أن ذلك صحيح عن دلالتها وقيمتها الجمالية، لكنه ليس صحيحا دائما عن طرائقها. ففي رواية «بمخا...» توجد «كانت ميلادي»، وإن لم يكن ذلك إلا في شكل فكاهي لعبارة «كان رفيقي بلوخ» التي ترد في كتاب «الفتيات...»، عندما يخرج مُناهض السامية الراحل من خيمته⁽⁴³⁾. وسينتظر القارئ أكثر من ألف صفحة قبل أن يتعرف هوية السيدة ذات اللباس الوردى، في الوقت نفسه الذي يتعرفها فيه البطل، إن لم يكن قد حزرها سلفا من تلقاء ذاته⁽⁴⁴⁾. ويتلقى مارسيل، بعد نشر مقاله في جريدة «الفيكارو»^{*}، رسالة تهنئة موقعة باسم سانيلون، مكتوبة بأسلوب شعبي لطيف: «لقد تأسفت لعدم تمكني من اكتشاف من كان قد كتب إلي»، وسيعلم، وسنعلم معه، فيما بعد أن كاتب الرسالة هو تيودور، الطفل البقال سابقا وصبي المذبح في كومبري⁽⁴⁵⁾. ولما دخل مارسيل خزانة الدوق ده كيرمانت، تجاوز بورجوازيا ريفيا قصيرا خجولا رث الملابس: كان الدوق پويون!⁽⁴⁶⁾ وتمهد امرأة طويلة القامة لعقد صداقة معه في الشارع: ستكون السيدة دورقيليه!⁽⁴⁷⁾ وفي قطار لاغاسپوليغ الصغير، تقرأ سيدة سوقية ضخمة الجثة لها وجه قوادة، تقرأ «مجلة العالمين»^{*}: ستكون الأميرة شرباطوف!⁽⁴⁸⁾ وبعد وفاة ألبيرتين بقليل، يلمح فتاة شقراء في بوا، ثم في الشارع، فتتنظر إليه نظرة تلهب مشاعره، وعند لقائها مرة أخرى في صالون كيرمانت،

* S/Z.

* Le Figaro.

* Revue des deux mondes.

ستكون جيلبيرت!⁽⁴⁹⁾ وهذه الطريقة هي من التواتر، ومن تشكيل السياق والمعيار بوضوح، بحيث يمكن اللعب أحيانا - على سبيل التقابل أو الابتعاد - بغيابها الاستثنائي أو درجتها الصفر: ففي قطار لاغاسپوليفغ الصغير فتاة بهيئة الطلعة، سوداء العينين، مغنولية البشرة، وقحة التصرفات، سريعة الصوت، غضة، ضحوك:

« كم أود أن ألقاها ثانية » هتفتُ. - « سَكُنْ رَوْعَكَ، فالناس يتلاقون دوماً من جديد»، أجابت ألبيرتين. في هذه الحالة الخاصة، كانت مخطئة؛ فأنا لم أَلَف الفتاة الحسنة ذات السيجارة، ولا تعرّفها، من جديد قط⁽⁵⁰⁾.

لكن لا شك في أن الاستعمال الأكثر نموذجية للتذكير هو عند بروسست ذلك الاستعمال الذي يؤوّل فيه حَدَثٌ تأويلاً ثانياً (ليس بالضرورة أفضل)، بعد أن يكون قد أوّل سلفاً تأويلاً أوّل وقت حَدُوثه. وهذه الطريقة هي بالطبع من أنجع الوسائل لترويج المعنى في الرواية، ولذلك القلب الأبدى «للشيء إلى ضده» الذي يميز الإطّلاع البروستي على الحقيقة. هكذا يلتقي سان - لو بمارسيل، في شارع من شوارع ضونصير، فلا يتعرّفه في الظاهر، ويحيّيه ببرودة وكأنه عسكري؛ ولكننا سنعلم فيما بعد أنه كان قد تعرّفه، غير أنه لم يكن يودُّ التوقف⁽⁵¹⁾. وتُلحُّ الجدة، في باليك، بتفاهة مغضبة، على أن يلتقط لها سان - لو صورة بقبعتها الجميلة: لقد كانت تعلم أنها ميؤوس من شفائها، وكانت تود أن تخلف لحفيدها تذكارا لا يظهر فيه توغّعها⁽⁵²⁾. وكانت صديقة الأنسة فانتوي، المجدّفة بمونجوفان، تكرّس نفسها بورع، في الفترة نفسها، لإعادة تشكيل مسودات العزف السباعي العويصة، نوبة فنوطة، إنلخ⁽⁵³⁾. ونعرف السلسلة الطويلة من الإفشاءات والاعترافات التي يتم من خلالها تفكيك الصورة الاستعادية أو التالية لوفاة أوديت أو جيلبيرت أو ألبيرتين أو سان - لو وإعادة تأليفها: هكذا، كان الشاب الذي يرافق جيلبيرت ذات مساء إلى الشانزليزيه، «كانت ليا متنكرة في زي رجل»⁽⁵⁴⁾؛ ومنذ يوم النزهة في الضاحية والصفحة الموجهة للصحفي، لم تُعد راحيل في نظر سان - لو سوى «واق»؛ ومنذ باليك، كان يختلي مع صبي المصعد في الفندق الكبير⁽⁵⁵⁾؛ وفي مساء القتلايا*، كانت أوديت خارجة من بيت فورشفييل⁽⁵⁶⁾؛ وهناك سلسلة التصويرات المتأخرة كلها بصدد علاقات ألبيرتين بأندريه وموريل ومختلف فتيات باليك وغيرها⁽⁵⁷⁾، ولكن بالمقابل، وبتهمك أشد قسوة، كانت العلاقة الآثمة بين ألبيرتين

* ع.م. - القتلايا : سحلية كبيرة الزهر عطرة.

وصديقة الأنسة فانتوي، التي جمّد اعترافها اللاإرادي هوى مارسيل، كانت اختلاقاً محضاً: «ظننت بغاوة أنني سأصير مهمة في نظرك وأنا أخلق أنني كنتُ قد عرفت كثيراً أولئك الفتيات» (58) - وقد تحقق الهدى، ولكن بطريق أخرى (هي الغيرة، وليس التنفّج الفني)، وبالنتيجة التي نعرفها.

وبدهي أن هذه الإفشاءات لأسرار العادات الجنسية الخاصة بالصديق أو المرأة المحبوبة إفشاءات رئيسية. وقد يستهويني أن أحكم على سلسلة إعادة تأويلات ستكون الإقامة المتأخرة في طانسونفيل مناسبة لها وجيلبرت ده سان - لو وسيطها اللاإرادي، قد يستهويني أن أحكم عليها بأنها رئيسية جداً (أو بأنها «رئيسية نادرة» بلغة پروست)، لأنها تمس أسس رؤية البطل للعالم (*Weltanschauung*) ذاتها (كون كومبري، التعارض بين الجهتين، «العلاقات العميقة لأرضي الذهنية») (59). وقد سبق لي أن حاولت في موضع آخر (60) أن أبرز الأهمية التي تكتسيها، على أصعدة شتى، تلك الـ«مراجعة»، التي هي التفنيد، والتي أخضعت لها جيلبرت نسق مارسيل الفكري وهي تكشف له أن لاقيقون، التي كان يتصورها «شيئاً غير أرضي كمدخل الجحيم»، لم تكن «إلا نوعاً من حوض الغسيل المربع الذي كانت تعلوه فقاعات»، وأيضاً أن كيرمانت وميزيكليز ليسا بعيدين ولا «متنافرين» إلى الحد الذي كان قد ظنه، ما دام المرء يستطيع في نزهة واحدة «أن يذهب إلى كيرمانت من طريق ميزيكليز». أما المظهر الآخر لتلك «الإفشاءات الجديدة للكينونة»، فهو ذلك الخبر المذهل القائل إن جيلبرت كانت مغرمة به أيام طريق طانسونفيل شديدة الانحدار وشجرات الزعرور المزهرة، وإن تلك الإيماءة الوقحة التي كانت قد وجهتها إليه آنذاك كانت في الواقع تمهيداً غرامياً صريحاً أكثر مما ينبغي (61). وقد فهم مارسيل عندئذ أنه لم يكن قد فهم شيئاً بعد، و«أن جيلبرت الحقيقية، وألبيرتين الحقيقية، ربما كانتا تينك اللتين قد وهبتا نفسيهما في نظرتهما، إحداهما أمام سياج الشوك الوردي، والأخرى على الشاطيء»، وأنه كان بذلك قد «أخطأ» هما منذ تلك اللحظة الأولى، لعدم فهمه أو لإفراطه في التروّي.

ومع إيماءة جيلبرت المتجاهلة، فإن جغرافية كومبري العميقة كلها هي التي يُعاد تأليفها مرة أخرى: فقد اتضح أن جيلبرت ودت لو تصحب معها مارسيل (وبعض الأولاد الشغبين الآخرين من الضواحي، الذين من بينهم تيودور وأخته - وصيفة البارونة بوتبوس في المستقبل، ورمز الإغراء الجنسي بالذات) إلى أنقاض برج

روصينقييل لو - بان الرئيسي: هذا البرج الرئيسي القضيبى ذاته، «المؤتمن» العمودي - في الأفق - على «أسرار» استمناءات مارسيل في الحجرة المستقلة التي يفوح منها شذى السوسن، وعلى «أسرار» هيجاناته الشاردة في ريف ميزيكليز⁽⁶²⁾. ولكنه لم يكن يظن آنذاك أن البرج الرئيسي كان أكثر من ذلك: فهو الموضع الواقعي - المتاح، سهل البلوغ، المهمل، «القريب مني جدا في الواقع»⁽⁶³⁾ - للملاذ المنوعة. فروصينقييل، وبالكناية جهة ميزيكليز كلها⁽⁶⁴⁾، هما سلفا حاضرنا السهل، «الأرض الموعودة (و) الملعونة»⁽⁶⁵⁾. وهي «روصينقييل، التي لم أنفذ إلى أسوارها قط»: فيا للفرصة المفقوتة، ويا للحسرة! أم يالإنكار؟ أجل، إن جغرافية كومبري، البريئة في الظاهر غاية البراءة، هي - كما يقول بارضيث - «منظر طبيعي يحتاج، كمنظر طبيعية أخرى كثيرة، إلى أن تُفك طلاسمه»⁽⁶⁶⁾. لكن فك الطلاسم هذا يشتغل سلفا، مع تفكيكات أخرى، في كتاب «الزمن المستعاد»، ويصدر عن جدلية دقيقة بين الحكاية «البريئة» و«مراجعت»ها الاستعادية: تلك، جزئيا، هي وظيفة الاسترجاعات البروستية وأهميتها.

لقد تبينا كيف كان تحديد المدى يمكن من تقسيم الاسترجاعات إلى فئتين، خارجية وداخلية، وذلك تبعا لوقوع نقطة مداها خارج الحقل الزمني للحكاية الأولى أو داخله. أما الفئة المختلطة - التي لا يُلجأ إليها إلا قليلا علاوة على ذلك - فتُحدّد بخاصية من خاصيات السعة، ما دامت هذه الفئة تقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتى تنضم إلى منطلق الحكاية الأولى وتتعداه. فالسعة مرة أخرى هي التي تتحكم في التمييز الذي سنتحدث عنه الآن، ونحن نعود إلى مثالين من ملحمة «الأوديسة» - سبق أن صادفناهما - للمقارنة بينهما.

المثال الأول هو حادثة جرح عوليس. وسعته - كما سبق أن أشرنا إلى ذلك - أدنى جداً من مداها، بل أدنى جداً من المسافة التي تفصل لحظة الجرح عن منطلق ملحمة «الأوديسة» (أي سقوط طروادة): فما أن يُروى الصيد في جبل الهرناس، ومصارعة الخنزير البرّي، والجرح، والشفاء، والعودة إلى إيثاقه، حتى تُوقف الحكاية استطرادها الاستعادي صراحة، وتقفز فوق بضعة عقود لتعود إلى المشهد الراهن⁽⁶⁷⁾. ومن ثم ف«العودة إلى الوراء» متبوعة بقفزة إلى الأمام، أي بحذف، تهمل جزءا طويلا بأكمله من حياة البطل. إن الاسترجاع هنا دقيق نوعاً ما، بما أنه يروي لحظة من الماضي تظل معزولة في تقادمها، ولا يسعى في وصلها باللحظة الحاضرة بأن

يشمل فصلاً غير ملائم للملحمة (مادام موضوع ملحمة «الأوديصة» - كما سبق أن لاحظ أرسطو - ليس هو حياة عوليس، وإنما عودته من طروادة فقط). وسأسمي هذا النوع من الاستعدادات التي تنتهي بحذف دون أن تنضم إلى الحكاية الأولى، سأسميه ببساطة استرجاعات جزئية.

والمثال الثاني هو حكاية عوليس أمام الفيايين. وفي هذه المرة، بالمقابل، يعود عوليس القهقري حتى النقطة التي نسيته فيها الشهرة نوعاً ما - أي حتى سقوط طروادة -، فيدفع بحكايته إلى أن تنضم إلى الحكاية الأولى، بما أنها تشمل المدة كلها التي تمتد من سقوط طروادة حتى وصوله إلى جزيرة كالبيسو. وهذا استرجاع كامل، هذه المرة، يتصل بالحكاية الأولى دون أي فصل بين مقطعي القصة.

ومن الناقل التركيز هنا على الاختلافات البديهية بين هذين النوعين من الاسترجاعات من حيث الوظيفة: فالأول لا يصلح إلا لنقل خبر معزول إلى القارئ، ضروري لفهم عنصر معين من عناصر العمل*. أما الثاني، المرتبط بممارسة البداية من الوسط، فيرمي إلى استعادة «السابقة» السردية كلها؛ وهو يشكل على العموم قسطاً مهماً من الحكاية، بل ينطوي في بعض الأحيان - كما في رواية «الدوقة ده لانجي» أو رواية «موت إيفان إيليتش»* - على الجوهر منها، بما أن الحكاية الأولى تبدو نهاية مستبقة*.

إننا - لحد الآن - لم نتفحص من وجهة النظر هذه إلا استرجاعات خارجية، اعتبرناها كاملة بصفقتها تنضم إلى الحكاية الأولى في منطلقها الزمني. لكن يمكن استرجاعاً «مختلطاً» كحكاية دي كروي، أن يسمى أيضاً كاملاً بمعنى مختلف تماماً، ما دام لا ينضم - كما سبق أن أشرنا - إلى الحكاية الأولى في بدايتها، ولكن في النقطة نفسها (وهي اللقاء في كالي) التي كانت قد توقفت فيها لتخلي له المكان: أي أن سعته تساوي مداه بالضبط، وأن الحركة السردية تنوس نوساناً تاماً. وبهذا المعنى أيضاً يمكن أن نتحدث عن الاسترجاعات الداخلية الكاملة، كما في حكاية «الأم المخترع»، التي يُدفع فيها بالحكاية الاستعدادية حتى اللحظة التي يلتقي فيها مصيراً دافيد ولوسيان مرةً ثانية.

* م.ع. - العمل: سير الأحداث في رواية أو مسرحية.

* م.ع. - «سميرث إيفانا إيليتش».

* م.ع. - نهاية مستبقة: حل مسبق للعقدة.

ولا تطرح الاسترجاعات الجزئية، بطبيعتها، أي مشكلة تتعلق بالموصل أو الفصل السردى : فالحكاية الاسترجاعية تُقطع صراحةً بحذف، وتُستأنف الحكاية الأولى من حيث كانت قد توقفت بالضبط إما استئنافاً ضمناً وكما لو أن أي شيء لم يكن قد علقها، كما في ملحمة «الأوديسة» («والحال أن العجوز اكتشفت الجرح براحة يديها، وهي تجسسه...»)، وإما استئنافاً صريحاً، وهي تعلن الانقطاع وتركز - كما يحلو لسبلزاك أن يفعل - على الوظيفة التفسيرية التي يُشار إليها سلفاً في أول الاسترجاع بالعبارة الشهيرة «لهذا السبب»، أو بأحد متغيراتها. وهكذا، فإن العودة الكبيرة إلى الوراثة في رواية «الدوقة ده لانجى»، والتي تمهد لها عبارة من أوضح العبارات هي :

إليكم الآن المغامرة التي كانت قد حددت الوضع الخاص الذي توجد فيه آنذاك كل من شخصيتي ذلك المشهد،
تنتهي بكيفية لا تقل صراحةً :

إن الشاعر التي هيّجت العاشقين عندما التقيا ببعضهما ثانية عند مُشبك الكارمليت وحضرة أم عظيمة، مشاعر لا بد من أن تفهم الآن في قوتها كلها، ولاشك في أن تأججها عند الطرفين، سيفسر نهاية هذه المغامرة⁽⁶⁸⁾.

ويروست، الذي سخر من «لهذا السبب» السبلزاكية في كتابه «ضد سانت - بوق»، والذي لم يأنف مع ذلك من محاكاتها مرة على الأقل في رواية «بختا...»⁽⁶⁹⁾، قادرٌ أيضاً على استئنافات من النوع نفسه، كهذا الاستئناف، الذي يأتي بعد سرد المفاوضات بين فافنهايم ونورويوا على الأكاديمية :

هكذا استدرج ذلك الأمير فون فافنهايم إلى زيارة السيدة ده فيلباريزيس⁽⁷⁰⁾

أو على الأقل على استئنافات صريحة بما يكفي لأن يكون الانتقال قابلاً للإدراك على الفور :

والآن، عند إقامتي الثانية في پاريز...،

أو :

وأنا أتذكر هكذا زيارة سان - لو...⁽⁷¹⁾.

لكن الاستئناف عنده أكثر سرية في أغلب الأحيان : فتذكر زواج سوان، الذي أثاره أحد رُدود نوريوا في إحدى حفلات العشاء، يُقطع فجأة بعودة إلى الحديث الجاري («أخذتُ أتحدّث عن الكونت ده پاري...»)، كتذكّر وفاة سوان هذا نفسه فيما بعد، والمحشور بلا تمهيد بين جملتين من جمل بريشو :

«كلا بالتأكيد»، استأنف بريشو... (72).

ويكون الاستئناف أحياناً من الحذيفة بحيث يصعب على المرء، عند القراءة الأولى، أن يكتشف النقطة التي تتم فيها القفزة الزمنية : هكذا عندما يذكر الاستماع إلى سوناتة فانتوي عند آل فيردوران سوان بحفلة موسيقية سابقة، فإن الاسترجاع، المدرج مع ذلك على طريقة بلزاك التي أشرنا إليها (وهي : «لهذا السبب»)، ينتهي - على العكس من ذلك - دون أي علامة أخرى للعودة غير بياض أول الفقرة* :

ثم كف في النهاية عن التفكير في ذلك : / إلا أنه، في هذه الليلة، ما كاد البياني الصغير يبدأ العزف عند السيدة فيردوران يبضع دقائق، حتى...

كذلك، عندما ذكر قدوم السيدة سوان، في حفلة فيلپاريزيس النهارية، عندما ذكر مارسيل بزيارة حديثة العهد قام بها موريل، فإن الحكاية الأولى ترتبط بالاسترجاع ارتباطاً واضحاً الارتجال :

أما أنا، فقد كنت - وأنا أصافحه - أفكر في السيدة سوان، وكنت أقول لنفسي بذهاء، لفرط ما كانتا منفصلتين ومختلفتين في ذاكرتي، إنه قد يكون عليّ من الآن فصاعداً أن أطابقها مع السيدة ذات اللباس الوردية. / جلس السيد ده شارلوس سريعاً بجانب السيدة سوان... (73).

وكما نتبين، فإن الطابع الحذفي لهذه الاستئنافات، في نهاية الاسترجاع الجزئي، لا يني، في نظر القارئ اليقظ، يركّز من خلال الفصل على القطيعة الزمنية. أما صعوبة الاسترجاعات الكاملة، فهي صعوبة معكوسة : إنها لا تنجم عن الفصل بين السرد الاسترجاعي والحكاية الأولى، بل على العكس من ذلك تنجم عن الوصل الضروري بينهما. وهو وصل قلما يمكن أن يتحقق دون نوع من التراكب، وبالتالي دون ظل من عدم التماسك، إلا إذا كان السارد قادراً على أن يستمدّ من هذا العيب

* ع.م - بياض أول الفقرة : alinea.

نوعاً من المتعة اللعبيّة. وإليكم مثلاً من رواية «سيزار بيروتو» على التراكب الذي لم يضطلع به الروائي نفسه - وربما لم يُدرکه. يتهي الفصل الثاني (الاسترجاعي) هكذا :

بعد ذلك يبضع لحظات، غطّ كونستانس وسيزار في سلام ؛

ويتديّ الفصل الثالث بهذه العبارات :

كان سيزار يخشى، وهو نائم، أن تبدي زوجته في اليوم التالي اعتراضات حاسمة، فقرّر أن ينهض باكراً حتى يحلّ كل شيء :

نتبيّن أن الاستئناف هنا لا يستغني عن مسحة من عدم التماسك. إن الموصيل في حكاية «آلام المخترع» أكثر توفّقاً، لأن الفراش هنا استطاع أن يستمدّ عنصراً زخرفياً من الصعوبة نفسها. فإليكم كيف يبدأ الاسترجاع :

ما دام القسيس الجليل يصعد مدارج أنكوليم، فليس من النافل تفسير شبكة المصالح التي كان سيضع فيها قدمه. /بعد سفر لوسيان، كان دافيد صيشار...

وإليكم الآن كيف تُستأنف الحكاية الأولى، بعد أكثر من مئة* صفحة :

حين كان خوريّ مارصاك العجوز يصعد مدارج أنكوليم ليخبر إيڤ بالحالة التي كان عليها أخوها، كان دافيد قد اختبأ منذ أحد عشر يوماً على بعد باين فقط من المكان الذي غادره الكاهن الوقور منذ حين⁽⁷⁴⁾.

وهذا اللعب بين زمن القصة وزمن السرد (أي قصّ مصائب دافيد «بيننا» يصعد خوريّ مارصاك الدرّج) سنتناوله لذاته في الفصل المخصّص للصوت ؛ ونحن نتبيّن كيف يحول ما كان عبئاً ثقيلاً إلى دعاية.

ويبدو الموقف التموزجيّ للحكاية البروستية قائماً هنا - بالعكس من ذلك تماماً - على تجنّب الرابط، إما بإخفاء نهاية الاسترجاع في ذلك النوع من التشتت الزمني الذي تسببه الحكاية التردّدية (وهذه حال الاستعادتين الخاصتين بسجلبيرت في كتاب «الهاربة»، إحداهما عن تبني فورشفيل لها، والأخرى عن زواجها بسان - لو⁽⁷⁵⁾)، وإما بالتظاهر بجهل أن النقطة التي ينتهي عندها الاسترجاع في

* م.ع - في الترجمة الأمريكية : 100 صفحة.

القصة كانت الحكاية قد بلغتها سلفاً : هكذا يبدأ مارسيل، في فصل « كومبري »،
بذكر

الإيقاف والتعليق اللذين سببتهما مرة زيارة من سوان، للقراءة التي
كنتُ بصددها لمؤلف جديد عليّ تماماً، هو بيركوط،

ثم يعود القهقري ليحكى كيف كان قد اكتشف ذلك المؤلف ؛ وبعد سبع*
صفحات، يستأنف حكايته، فيواصل القول بهذه العبارات، كما لو لم يكن قد سبق له
أن سُمي سوان ولا أشار إلى زيارته :

ذات يوم أحد، مع ذلك، وأنا أقرأ في الحديقة، أزعجني سوان الذي أتى
في زيارة لوالدي. - ماذا تقرأ، هل يمكنني الاطلاع على ما تقرأه ؟ -
تفضل، إنه لسيركوط... (76).

وسواء أكان ذلك حيلة أم سهواً أم ارتجالاً، فإن الحكاية تتجنب هكذا الاعتراف
بآثارها الخاصة. لكن التجنب الأكثر جرأة (ولو أن الجرأة هنا إهمال محض) يقوم على
نسيان الطابع الاسترجاعي للمقطع السردى الذي نكون بصدده، وعلى تمديد ذلك
المقطع لذاته إلى ما لا نهاية نوعاً ما دون الاهتمام بالنقطة التي ينضم فيها إلى الحكاية
الأولى. ذلك ما يقع في حادثة وفاة الجدّة، التي هي حادثة مشهورة لأسباب أخرى.
فهي تُفتّحُ بطليعة استرجاعية واضحة، هي :

كنت أصعد فأجدُ جدّتي أسوأ حالاً. ومنذ بعض الوقت كانت
تشتكي من صحتها، دون أن تعرف ماذا أصابها...

ثم تستمر الحكاية، المفتوحة هكذا على الصعيد الاستعادي، استمراراً متواصلًا حتى
وفاة الجدّة، دون أن يُعترف ولا أن يُشارَ أبداً إلى اللحظة (المنضم إليها والمتجاوزة
بالضرورة مع ذلك) التي كان مارسيل قد وجد فيها جدّته «أسوأ حالاً»، بعد عودته
من عند السيدة ده فيليپاريزيس : أي دون أن تتمكن من أن نحدّد بدقة موقع وفاة
الجدّة بالقياس إلى حفلة فيليپاريزيس النهارية، ولا أن نقرّر أين ينتهي الاسترجاع وأين
تُستأنف الحكاية الأولى (77). وقس على ذلك طبعاً، ولكن على نطاق أكثر اتساعاً،
الاسترجاع المفتوح في قسم «اسم البلد : البلد»، وهو استرجاع سبق أن رأينا أنه
سيستمر حتى آخر سطر من رواية «بجناً...» دون أن يشير عَرَضاً إلى لحظة حالات

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 6 صفحات.

الأرق المتأخّرة، مع أن هذه اللحظة كانت مصدره الذاكري ورحمه السردّي تقريباً : إنه استعادة أخرى أكثر - من - كاملة، ذات سعة أكبر من مداها، تتحوّل خفيّةً إلى استباق في نقطة غير محدّدة من مسيرتها. إن بروسست يخلخل هنا أكثر معايير السردّ أساسية، ويحدس أكثر إجراءات الرواية الحديثة إقلاقاً ؛ وهو يفعل ذلك على طريقته - أي دون أن يعلنه، بل ربّما دون أن يتبيّنه.

الاستباقيات

من الواضح أن الاستشراف، أو الاستباق الزمنيّ، أقل تواتراً من المحسّن النقيض، وذلك في التقاليد السردية الغربية على الأقل ؛ هذا مع أن الملاحم الثلاث الكبرى القديمة، وهي «الإلياذة» و«الأوديسة» و«الإنياذة»، تبتديء كلّها بنوع من المُجمل الاستشرافي الذي يؤيّد إلى حدّ ما القاعدة التي يطبّقها تزفيتان طودوروف على السرد الهومييريّ، ألا وهي : «حبكة القدر»⁽⁷⁸⁾. إنّ الاهتمام بالتشويق السردّي الخاصّ بتصوّر الرواية «الكلاسي» («الكلاسي» بمعناه العام، والذي يوجد مركز ثقله في القرن التاسع عشر أساساً) لا ينسجم كثيراً مع مثل هذه الممارسة، كما لا ينسجم من جهة أخرى مع المتخيّل التقليدي لسارد عليه أن يبدو أنه يكتشف كثيراً أو قليلاً القصة في الوقت نفسه الذي يحكيها فيه. لذلك سنجد استباقيات قليلة جداً عند بلزاك أو ديكنز أو طولسطوي، ولو أن الممارسة الشائعة للبداية من الوسط (عندما لا تكون من الأخير*)، إن صح التعبير، كما سبق أن رأينا، توهمنا أحياناً بذلك : فمن المسلّم به أن ثقلاً معيناً من «القدر» يَجُثم على القسم الرئيسي من الحكاية في رواية «مانون ليسكو» (حيث نعلم، حتى قبل أن يبدأ دي كرويو قصّته، أنها تنتهي بنفي خارج الوطن)، بل في رواية «موت إيفان إيليتش»، التي تبتديء بخاتمها.

والحكاية «بضمير المتكلم» أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولاسيّما إلى وضعه الراهن، لأن هذه التلميحات تشكل جزءاً من دوره نوعاً ما. فرورنسون كروزوي يستطيع أن يقول لنا من أول وهلة

• م.ع. - باللاتينية في الأصل (in ultimas res).

تقريباً إن الحديث الذي وجَّهه إليه أبوه ليصرفه عن المغامرات البحرية كان حديثاً «نبوئياً حقاً»، ولو أنه لم تكن لديه عنه أيُّ فكرة لأول وهلة، ولا يفوت جان - جاك روسو، منذ حادثة المُشط، أن يؤكد شِدَّة سخطه الاستعادي، وليس براءته الماضية فحسب:

إنني أشعر وأنا أكتب هذا أن نبضي لا يزال يرتفع⁽⁷⁹⁾

ومع ذلك، فإن رواية «بِحُثاً عن الزمن الضائع» تستعمل الاستباق استعمالاً ربّما لا مثيل له في مجموع تاريخ الحكاية، بما في ذلك الحكاية ذات الشكل السيري الذاتي⁽⁸⁰⁾، وإنما بالتالي ميدان مفضل لدراسة هذا النمط من المفارقات الزمنية السردية.

هنا أيضاً، سنُميِّز من غير مشقّة بين استباقات داخلية وأخرى خارجية. فحدود الحقل الزمني للحكاية الأولى يُعيّنها بوضوح المشهد الأخير غير الاستباقي، أي - في رواية «بِحُثاً...» (إذا أدرجنا في «الحكاية الأولى» تلك المفارقة الزمنية الضخمة التي تبديء بالشانزليزيه ولا تنتهي بعد ذلك أبدأً، ودون أيّ تردّد ممكن - حفلة كيرمانت النهارية. إلا أنّ من المشهور أن عدداً معيناً من حوادث رواية «بِحُثاً...» تقع في نقطة من القصة لاحقة لهذه الحفلة النهارية⁽⁸¹⁾ (زد على ذلك أن معظمها يُروى على شكل استطرادٍ في أثناء ذلك المشهد نفسه) ؛ ومن ثم ستكون في نظرنا استباقات خارجية. ووظيفتها ختامية* في أغلب الأحيان، بما أنها تصلح للدفع بخطّ عمل ما إلى نهايته المنطقية، حتى ولو كانت تلك النهاية لاحقة لليوم الذي يقرّر فيه البطل أن يغادر العالم وينصرف إلى عمله : تلميح سريع إلى وفاة شارلوس ؛ وتلميح آخر (ولكنه أكثر تفصيلاً، في بعده الرمزيّ جداً) إلى زواج الأنسة ده سان - لو:

(تلك الابنة، التي كان اسمها وراثتها يستطيعان أن يجعلها أمها تؤمّل أن تتزوج أميراً ملكياً فتزوج عمل سوان وزوجته المجتمعى الصاعد كله، تختار فيما بعد أديا مغموراً زوجاً لها، فتنزل تلك العائلة مرة أخرى إلى مستوى أدنى من ذلك الذي كانت قد بدأت منه صعودها)⁽⁸²⁾

* م.ع. - أي أنها تقوم نحواتهم.

وآخر ظهور لأوديت، «الخرقة بعض الحرف»⁽⁸³⁾، بعد حفلة كيرمانت النهارية بحوالي ثلاث سنوات ؛ وتجربة مارسيل المقبلة كاتباً، مع ما يصحبها من قلق إزاء الموت وتجاوزات الحياة المجتمعية، وردود فعل القراء الأولى، وحالات سوء الفهم الأولى، إلخ⁽⁸⁴⁾. وأكثر تلك الاستشرافات تأخراً هو الاستشراف المرتجل عام 1913 لذلك الغرض بالذات والذي يختم كتاب «من جهة بيت سوان» : فلوحة غابة بولوني هذا «اليوم»، بالتضاد مع لوحة تعود إلى سنوات المراهقة، قرية جداً طبعاً من لحظة السرد، ما دامت تلك النزعة الأخيرة قد حدثت - كما يقول لنا مارسيل - «هذه السنة» «في أحد الصباحات الأولى من شهر نوفمبر هذا»، أي مبدئياً بعد هذه اللحظة بأقل من شهرين⁽⁸⁵⁾.

ومن ثم، ما علينا إلا أن نخطو خطوة أخرى لنجد أنفسنا في حاضر السارد. والاستباقات التي من هذا النمط، والمتواترة جداً في رواية «بجنا...»، ترتبط كلها تقريباً بالتموج الروسي المذكور آنفاً : إنها شهادات على حدة الذكرى الراهنة، تأتي لتصدق - نوعاً ما - حكاية الماضي. ومثال ذلك، بصدد البيرتين :

هكذا أراها اليوم أيضاً وهي تتوقف، وعيناها ملتصقتان تحت
«بولو»*ها، مخيطة على الشاشة التي يسطها البحر خلفها ؛

وعن كنيسة كومبري :

واليوم أيضاً، إذا دلتني عابر سبيل على الطريق في مدينة إقليمية كبيرة
أو في حي من أحياء باريس لا أعرفه جيداً، فأراني صوة بعيدة مثل برج
إنذار في مستشفى أو برج أجراس في دير، إلخ.

وعن بيت تعميد القديس مرقس :

حانت عندي ساعة حيث، وأنا أتذكر بيت التعميد... ؛

ونهاية حفلة كيرمانت الساهرة :

أرى ثانية كل المنصرفين، أرى ثانية الأمير ده ساكان، إن لم أخطيء في
تحديد موضعه على ذلك الدرج...⁽⁸⁶⁾

* بولو (Polo).

وخصوصاً، طبعاً، ذلك التصريح المؤلم، بصدد مشهد النوم، والذي سبق أن عُلّق عليه في كتاب «المحاكاة»^{*}، ولا يسعنا هنا إلا أن نوردّه كاملاً، وهو توضيح ممتاز لما يسمّيه إيريك أورياخ الـ«زمنيّة الرّمزية الكلّيّة» للـ«وعي المتأبّه»، ولكنه أيضاً مثالٌ ممتازٌ على الاتّحاد، شبه الأعجوبي، بين الحديث المرويّ ومقام السرد، الذي هو متأخّر (أخيراً) و«كُلّي الزمن» في آن واحد :

لقد مضت على تلك الليلة سنواتٌ كثيرة. فسور الدرج الذي وأيت انعكاس نور شمّعه يتسلّقه لم يعد موجوداً منذ عهد بعيد. وتهدّمت، في ذاتي أيضاً، أمور كثيرة كنت أحسب أنها لا بدّ مستمرة على الدوام وشيّدت أمور جديدة ولدت أحزاناً وأفراحاً جديدة لم أكن أتوقعها في تلك الأيام، كما صارت الأحزان والأفراح القديمة الآن مستعصية على فهمي. وقد مضى وقت طويل أيضاً على العهد الذي كان أبي يستطيع فيه أن يقول لماما : «إصحبني الصغير». لن تتاح لي مثل تلك الأوقات من جديد. لكن منذ قليل، بدأت أدرك جيّداً، إذا أصحخت السمع، النحيب الذي كنت أقوى على حبسه في حضرة أبي والذي لم يكن ينفجر إلا عندما أكون وحيداً مع ماما. والواقع أن صده لم يتوقف قط ؛ ولست أسمعه ثانية إلا لأن الحياة تزداد الآن صمتاً من حواليّ، كأجراس الأديار تلك التي يجججها ضجيج المدينة خلال النهار حتى ليحسبها المرء موقوفة ولكنها تستأنف القرع في صمت المساء⁽⁸⁷⁾

و بمقدار ما تستعمل هذه الاستشرافات بصيغة الحاضر المقام السردّي مباشرة، فإنها لا تشكل وقائع زمنيّة سردية فحسب، بل وقائع صوتيّة أيضاً : سنلّفها فيما بعدُ بذلك العنوان.

وتطرح الاستباقات الداخليّة نوع المشاكل نفسَه الذي تطرحه الاسترجاعات التي من النمط نفسه، ألا وهو : مشكل التداخل، مشكل المزوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولّها المقطع الاستباقيّ. ومن ثم سنهمل هنا أيضاً الاستباقات غيريّة القصة، التي لا يهددها هذا الخطر، سواء أكان الاستشراف داخلياً أم خارجياً⁽⁸⁸⁾ ؛ وسنميّز أيضاً، ضمن الاستباقات مثليّة القصة، بين تلك التي تُسُدُّ مقدّماً ثغرة لاحقة (وهذه هي الاستباقات التكميلية) وتلك التي

* *Mimesis*.

تضاعف - مقدماً دائماً - مقطعاً سردياً آتياً، مهما بلغت قلة هذه المضاعفة (وهذه هي الاستباقات التكرارية).

فمن الاستباقات التكميلية، مثلاً، ذكّر السنوات التي سيقضيها مارسيل في الثانوية مستقبلاً ذكراً سريعاً في قسم «كومبري»؛ وآخر مشاحنة بين أبيه ولوكرنندان؛ وذكر تنمة العلاقات الجنسية بين سوان وأوديت في معرض حديثه عن مشهد القتلايا؛ والأوصاف الاستباقية لمناظر البحر المتبدلة في بالبيك؛ والإعلان مقدماً، في غمرة حفلة العشاء الأولى عند آل كيرمانت، عن السلسلة الطويلة من حفلات العشاء المشابهة، إلخ⁽⁸⁹⁾. وتعوض هذه الاستباقات كلها عن حذف أو نقصانات مقبلة. وأكثر منها دقة وضع المشهد الأخير من قسم «كيرمانت» (والذي هو زيارة سوان ومارسيل لبيت الدوقة)، الذي من المعلوم⁽⁹⁰⁾ أنه معاكس للمشهد الأول من كتاب «سدوم وعامورة» (والذي هو «الاتصال» بين شارلوس وجوبيان)، حتى أن علينا أن نعتبر الأول استباقاً يسدُّ الحذف المفتوح، بسبب هذا الاستشراف بالذات، بين قسم «سدوم وعامورة I» وقسم «سدوم وعامورة II»، وذلك في الوقت نفسه الذي علينا أن نعتبر فيه الثاني استرجاعاً يسدُّ الحذف المفتوح في كتاب «من جهة بيت كيرمانت» بسبب تأخره: إنه تبديل للإقحامات تحفزه طبعاً رغبة السارد في أن يفرغ من مظهر «من جهة بيت كيرمانت» المجتمعي قبل أن يتصدى لما يسميه «المنظر الأخلاقي» لسدوم وعامورة.

وربما لاحظ المرء هنا وجود استباقات ترددية تحيلنا، كالاسترجاعات التي من النوع نفسه، إلى مسألة التواتر السردية. وأنا لن أتناول هنا تلك المسألة لذاتها، وإنما سأكتفي بتسجيل الموقف المميز، الذي يقوم - بمناسبة أول مرة (أول قبلة من سوان لأوديت، أول رؤية للبحر في بالبيك، أول أمسية في فندق ضونصير، أول حفلة عشاء عند آل كيرمانت) - على توقع مُسبقٍ لسلسلة الورودات كلها التي يدشنها أول ورود. وسنرى في الفصل التالي أن معظم المشاهد النموذجية الكبرى من رواية «بمخاً...» تهم تمرناً من هذا النوع (إنها «بدايات» سوان عند آل فيردوران، و«بدايات» مارسيل عند السيّدة ده فيلياريزيس وعند الدوقة وعند الأميرة)، بما أن أول لقاء هو - طبعاً - أفضل مناسبة لوصف منظر أو وسط ماء، وبما أنه يقوم من جهة أخرى نموذجاً للقاءات التالية. والاستباقات المعممة توضح كثيراً أو قليلاً هذه الوظيفة النموذجية وهي تُشرعُ باباً على السلسلة اللاحقة:

وهي النافذة التي كان عليّ، فيما بعد، أن أقف عندها كل صباح...

ومن ثم فهي، ككلّ استشراف، علامة على نفاذ الصبر السردى. لكن لها أيضا، فيما يبدو لي، قيمة عكسيّة، ربما بروسّيّة بكيفية أخصّ، بل تسم إحساساً حنينياً بما أسماه فلاديمير جانكليتش ذات يوم «أوليّة المرّة الأولى ونهايتها»، بمعنى أن المرّة الأولى، بمقدار ما نحس إحساسا شديدا بقيمتها التّدشينية بالذات، هي مرّة أخيرة دائماً (سلفاً) – ولعلّها ليست كذلك إلاّ لأنها آخر مرّة كانت الأولى، وبعدها حتماً تبدأ سيطرة التكرار والعادة. فقبل أن يقبل سوان أوديت لأول مرة، يمكس وجهها لحظة «بين يديه، ببعض الفتور» ؛ وهذا – يقول السارد – حتّى يمنح فكره مهلة المبادرة إلى تحقيق الحلم الذي كان قد راوده زمانا طويلا ومشاهدته. لكن هناك سبباً آخر هو :

ربّما كان سوان يُعلّق أيضاً على وجه أوديت التي لم يضاجعها بعد، ولا حتى قبلها، هذا لوجه الذي كان يراه لآخر مرّة، تلك النظرة التي يود بها الراحل في يوم رحيله، أن يحفظ ذكرى منظر سيغادره إلى الأبد⁽⁹¹⁾.

ومضاجعة أوديت، وتقبيل البيرتين لأول مرة، معناهما النظر لآخر مرة إلى أوديت التي لم تُضاجع بعد، وإلى البيرتين التي لم تُقبّل بعد: ما دام صحيحا أن الحدث – كل حدث – عند بروسست ما هو إلاّ المرور – العابر وغير القابل للاسترداد (بالمعنى القرجيلي) – من عادة إلى أخرى .

أما الاستباقات التكرارية، فهي – كالاسترجاعات التي من النمط نفسه، ولأسباب بديهية أيضا – قلّما توجد إلاّ في حالة تلميحات وجيزة: فهي تُرجع مقدّما إلى حدث سيروى في حينه بتفصيل. وكما تؤدي الاسترجاعات التكرارية وظيفّة تذكير لمتلقي الحكاية، كذلك تؤدي الاستباقات التكرارية دور إعلان له، وسأشير إليها أيضا بهذا المصطلح. وعبارتها المناسبة هي عموما: «سنرى» و«سنرى فيما بعد»، ونموذجها أو مثالها هو هذا الإعلام بمشهد التجديف بمونجوقان :

سنرى فيما بعد أن ذكرى هذا الانطباع كان عليها، لأسباب مختلفة تماما، أن تلعب دورا مهما في حياتي.

وهو طبيعا تلميح إلى الغيرة التي سيثيرها البوح (المغلوط) بالعلاقات بين البيرتين والآنسة فانتوي في نفس مارسيل⁽⁹²⁾. ودور هذه الإعلانات في التنظيم وما يسميه

بارط بـ«ضنفر» الحكاية دور جلي إلى حد ما، بسبب التوقع الذي تُخديته في ذهن القارئ. وهو توقع يمكن أن يُحقَّق على الفور، في حالة تلك الإعلانات ذات المدى، أو الأمد، القصير جداً، والتي تصلح في نهاية فصل مثلاً للكشف عن موضوع الفصل التالي وهي تشرع فيه، كما يحدث عادة في رواية «مدام بوقاري»⁽⁹³⁾. غير أن البنية الأكثر استمراراً في رواية «بمختاً...» تقصي مبدئياً هذا النوع من الأثر، مع أن من يتذكر نهاية الفصل 4 من القسم II من رواية «مدام بوقاري» (وهي:

لم تكن تعلم أن المطر يُحدث بركاً على سطح المنازل، عندما تكون مزاربها مسدودة، وهكذا ظلت في طمأنيتها، عندما اكتشفت فجأة صدعا في الجدار)،

من يتذكر ذلك لن يشق عليه تعرُّف هذا النموذج من التقديم المستعار، في الجملة التي تفتح المشهد الأخير من كتاب «الزمن المستعاد»:

لكن أحيانا حين يبدو لنا كل شيء قد ضاع، يصل الإنذار الذي يمكن أن ينقذنا؛ فقد طرقت كل الأبواب التي لا تفضي إلى شيء، والباب الوحيد الذي يمكن الدخول منه والذي قد يكون بُحث عنه سدى لمدة مائة سنة، يُقرع عن غير علم، فينفتح⁽⁹⁴⁾.

لكن الغالب أن يكون الإعلان أطول مدى. ونحن نعرف كم كان بروسست حريصاً على تماسك عمله الأدبي وأسلوب بنائه، ولم كان يعاني من رؤية كثير من آثار التناظر البعيد والتوافقات «المتباعدة»* غير مقدرة حق قدرها*. ولم يكن يسع نشر مختلف المجلدات كل على حدة إلا أن يفاقم سوء الفهم، ومن المؤكد أنه كان من المفروض في الإعلانات المتباعدة جداً، كما هو شأن مشهد مونجوقان، أن تصلح للتخفيف من حدة سوء الفهم هذا وهي تبرر مؤقتاً حادثات كان يمكن حضورها أن يبدو بكيفية أخرى عارضاً ومجانياً. فإليكم مرة أخرى بعض ورودات هذه الإعلانات، حسب ترتيبها :

• أما الأستاذ كوطار، فسلقاه ثانية مطوّلاً، فيما بعد، مع المعلمة السيدة فيردوران، في قصر لاغاسبوليغ ؛

• م.ع. - في الأصل *télescopique*، أي لا يمكن رؤيتها إلا بالتلسكوب، وبالتالي فهي «متباعدة».

• م.ع. - غير مقدرة حق قدرها، وبالتالي فهي أسيء فهمها ؛ الأمر الذي يستتبع قول المؤلف في الأسطر التالية : «... يفاقم سوء الفهم ... التخفيف من حدة سوء الفهم هذا...».

• سنرى كيف كان ذلك الطموح المجتمعي الوحيد الذي كان سوان قد تمناه لزوجته وابنته، هو بالضبط الطموح الذي كان تحقيقه ممنوعاً عليه، ويرفض هو من الإطلاق بحيث توفي سوان من غير أن يفترض أن الدوقة قد تستطيع معرفتها يوماً. وسنرى أيضاً أن الدوقة ده كيرمانت على العكس من ذلك ارتبطت بأوديت وجيلبيرت بعد وفاة سوان ؛

• أما الحزن العميق عمق حزن أمي، فكان عليّ أن أذوقه يوماً، كما سنرى في تنمة هذه الحكاية.

(وهذا الحزن طبعاً هو ذلك الحزن الذي سيحدثه هروبُ البيرتين ووفاتها)،

• كان [شارلوس] قد استرد عافيته قبل أن يسقط بعد ذلك في الحالة التي سنراه فيها يوم حفلة نهائية عند الأميرة ده كيرمانت⁽⁹⁵⁾.

ولن نخلط بين هذه الإعلانات، صريحة بطبيعتها، وما يجدر بنا أن نسميه **طلائع**⁽⁹⁶⁾، والتي هي مجرد علامات بلا استشراف، ولو تلميحياً، لن تكتسي دلالتها إلا فيما بعد والتي تتعلق بفن «التهبي» الكلاسي تماماً (كأن تُظهر منذ البداية شخصية لن تتدخل حقاً إلا بعد ذلك بكثير، مثل المركيز ده لامول في الفصل الثالث من رواية «الأحمر والأسود»). ويمكن أن ندرج في هذا الإطار أول ظهور لشارلوس وجيلبيرت في طانسونفيل، ولأوديت في شكل السيدة ذات اللباس الوردى، أو أول ذكر للسيدة ده فيلپارينيس منذ الصفحة العشرين* من قسم «سوان»، أو أيضاً الوصف، الوظيفي بكيفية أوضح، لتلعة مونجوقان، التي هي «على مستوى واحد مع صالون الطابق الثاني، على بُعد خمسين سنتمرا (كذا) من نافذته»، والذي يهبيّ لوضع مارسيل في أثناء مشهد التجديف⁽⁹⁷⁾، أو - بكيفية أكثر تهكماً - الفكرة التي يكتبها مارسيل، والمتمثلة في أن يذكر أمام السيدة ده كريسبي ما كان يظن أنه اسم أوديت «المستعار» القديم، الذي يهبيّ للكشف اللاحق (من طرف شارلوس) عن أصالة هذا الاسم وعن العلاقة الحقيقية بين الشخصيتين⁽⁹⁸⁾. ويُدرّك الاختلاف بين الإعلان والطلبة إدراكاً واضحاً في الكيفية التي يحضّر بها بروسست، في مراحل عدّة، لدخول البيرتين. وأول إشارة، في أثناء حديث عند آل سوان، هي أن البيرتين تُسمّى ابنة أخت آل بونتان، وتراها جيلبيرت ذات «مظهر عجيب»: إنها مجرد طليعة؛ والإشارة الثانية - وهي طليعة

• م.ع. - في الترجمة الأمريكية : الصفحة 15.

أخرى - هي من السيدة بونتان نفسها، التي تنعت ابنة أختها بأنها «وقحة» وبأنها «القناع الصغير.. الماكر كقردي»: فقد ذكرت زوجة وزير أمام الملا بأن أباهما كان مساعد طباط؛ وسيدكر صراحة بهذه الصورة الشخصية فيما بعد، أي بعد وفاة البيرتين، ويشار إليها بأنها «بذرة تافهة ستتمو وتنتشر يوما على حياتي كلها»؛ أما الإشارة الثالثة، التي هي إعلان حقيقي هذه المرة، فهي:

حدثت في المنزل مشاحنة لأنني لم أرافق والديّ إلى عشاء رسمي كان لابد من أن يحضره آل بونتان وابنة أختهم البيرتين، الفتاة الصغيرة التي لم تكد تتجاوز سن الطفولة. هكذا تتراكم مختلف مراحل حياتنا فيما بيننا. فالمرء يأنف - بسبب ما يحبه والذي سيبدو له غير ذي شأن في يوم من الأيام - أن يرى ما هو غير ذي شأن عنده اليوم، والذي سيحبه غدا، والذي ربما استطاع - لو قبل رؤيته - أن يحبه عما قريب، والذي قد يختصر بذلك آلامك الراهنة ليستبدل بها، والحق يقال، آلاماً أخرى⁽⁹⁹⁾.

ومن ثم فالطليعة - خلافا للإعلان - ليست، في مكانها من النص، مبدئياً إلا «بذرة غير دالة»، بل خفية، لن تُعرّف قيمتها البذرية إلا فيما بعد، وبكيفية استعادية⁽¹⁰⁰⁾. لكن علينا أيضاً أن نأخذ بعين الاعتبار كفاءة القارئ السردية المحتملة (بل المتغيرة)، المتأتية من العادة، والتي تمكّنه من أن يسترمز بسرعة متزايدة الشفرة السردية عموماً، أو الشفرة الخاصة بجنس أو عمل أدبي ما، ومن تعرّف الـ«بذور» منذ ظهورها. هكذا لا يمكن أي قارئ لرواية «موت إيقان إيليتش» (يساعد في ذلك - والحق يقال - عرض حلّ العقدة مقدّماً، والعنوان ذاته) أن يفوته تعرّف سقوط إيقان على غلاظة النافذة بصفقتها وسيلة القدر، بصفقتها بداية الاحتضار. ثم إن هذه الكفاءة بالذات هي التي يستند إليها المؤلف ليخدع قارئه وهو يعرض عليه أحياناً طلائع أو تُخدعاً⁽¹⁰¹⁾ - مألوفة لدى هواة الروايات البوليسية. وبمجرد ما يكون القارئ قد اكتسب هذه الكفاءة التي من الدرجة الثانية والمتمثلة في القدرة على الكشف عن الخدعة وإحباطها، يكون المؤلف حراً في أن يعرض عليه تُخدعاً مغلوبة (هي طلائع حقيقية)، وهلمّجراً. ونعرف إلى أي حد المشابهة للواقع البروستي - المؤسس على «منطق التناقض»⁽¹⁰²⁾، حسب تعبير جان - بيار ريشار - يلعب (خصوصاً فيما يتعلق باشتهاء المماثل ومتغيره الحاذق: اشتها المغاير) على هذا النسق المعقد من التوقعات المُخبطة، والظنون الخفية، والمفاجآت المتوقعة والمدهشة أخيراً، لاسيما أنها متوقعة وتحدث على كل حال - وذلك بمقتضى هذا المبدأ الملائم لكل الحالات،

والذي هو أن «عمل السببية... ينتهي بأن يحدث تقريبا كل الآثار الممكنة، وبالتالي أيضا تلك التي كُنَّا نظن أنها أقل إمكانا»⁽¹⁰³⁾: وهو تحذير لهواة «القوانين النفسية» والتجربيات الواقعية.

وقبل ترك الاستباقات السردية، يبقى أن نقول كلمة عن سعتها، وعن التمييز الممكن هنا أيضا بين استباقات جزئية واستباقات كاملة، إذا وددنا أن نسند صفة الكمال هذه إلى تلك الاستشرافات التي تمتد في زمن القصة حتى «حل العقدة» (فيما يخص الاستباقات الداخلية) أو حتى اللحظة السردية نفسها (فيما يخص الاستباقات الخارجية أو المختلطة): إنني قلما أجد أمثلة على صفة الكمال تلك، ويبدو أن كل الاستباقات هي في الواقع من النمط الجزئي، وغالبا ما تُوقَّف بكيفية صريحة صراحة الكيفية التي كانت قد أفتُتِحَتْ بها. وعلامات الاستباق هي:

• حتى أستبق الأحداث، ما دمت قد فرغت لتوي من رسالتي إلى جيلبيرت...

• حتى أستبق ببعض الأسابيع الحكاية التي سنستأنفها بعد هذا الاستطراد مباشرة،

• حتى أستبق الأحداث قليلا، ما دمت لا أزال في طانسونفيل...

• منذ صباح اليوم التالي، حتى نستبق الأحداث...؛

• أستبق الأحداث بكثير من السنوات...⁽¹⁰⁴⁾.

وعلامات نهاية الاستباق والعودة إلى الحكاية الأولى هي :

• للعودة إلى تلك الحفلة الساهرة عند الأميرة ده كيرمانت...

• لكن آن الأوان للحاق بالبارون الذي يتقدم، معي ومع بريشو نحو باب آل فيردوران...

• للعودة القهقري إلى حفلة فيردوران الساهرة...

• لكن لا بد من العودة القهقري...

• لكن بعد هذا الاستباق، لتعد القهقري بثلاث سنوات، أي إلى الحفلة الساهرة التي تحضرها الأميرة ده كيرمانت...⁽¹⁰⁵⁾.

ونتبين أن پروست لا يتراجع دائما أمام عبء الصريح.

من الواضح أن أهمية الحكاية «المفارقة زمنياً» في رواية «بمخا عن الزمن الضائع» مرتبطة بالطابع التركيبي استعادياً الذي يميّز الحكاية البروستية، والذي هو حاضر لذاته حضوراً كلياً مستمراً في ذهن السارد، الذي - منذ اليوم الذي أدرك فيه دلالة قصته التي هي دلالة موحّدة - لا يني أبداً يمسك في آن واحد كل خيوطها، ويدرك في آن واحد كل مواضعها وكل لحظاتها، التي يقوى باستمرار على أن يقيم بينها كثيراً من العلاقات «المتباعدة»: إنها موجودة مكانية ولكنها أيضاً موجودة زمانية، «زمنية كُليّة» يوضحها تماماً مقطع من كتاب «الزمن المستعاد» يعيد فيه البطل، وهو في حضرة الأنسة ده سان - لو، تشكيل «شبكة الذكريات» المتحابكة - التي آلت إليها حياته، والتي ستصير نسيج عمله الأدبي - تشكيلاً خاطفاً كالبرق (106).

لكن مفهومي الاستعادة والاستشراف ذاتهما، اللذين يؤسّسان مقولتي الاسترجاع والاستباق السرديتين على «علم النفس»، يفترضان وعياً زمنياً واضحاً تمام الوضوح وعلاقات بين الحاضر والماضي والمستقبل لا لبس فيها. وأنا لم أسلم حتى الآن بأن الأمر كان كذلك، إلا لأن العرض يقتضي ذلك التسليم مع ما فيه من تبسيط مفرط. والواقع أن تواتر الإقحامات وتشابكها المتبادل، بالذات، يشوّشان الأمور عادة بكيفية تظل أحياناً بلا حلّ في نظر القارئ «البسيط»، بل في نظر المحلل الأكثر عزماً أيضاً. وإنهاءً لهذا الفصل، سنتناول بعض هذه البنى الملبسة، التي تُفضي بنا إلى عتبة اللاوقية المطلقة.

في اتجاه اللاوقية

لقد صادفنا، منذ تحاليلنا الصغرى الأولى، أمثلة على المفارقات الزمنية المعقدة، وهي : استباقات من الدرجة الثانية في المقطع المقتبس من كتاب «سدوم وعامورة» (استشراف موت سوان على استشراف غذائه مع بلوخ)، وأيضاً استرجاعات على استباقات (استعادة فرانسواز في كومبري على ذلك الاستشراف نفسه لجنّازة سوان)، أو بالعكس استباقات على استرجاعات (تذكير مرتين في المقطع المقتطف من كتاب «جان سانتوي» بمشاريع ماضية). ومثل هذه الآثار التي من الدرجة الثانية أو الثالثة متواترة في رواية «بمخا...» على مستوى البنى السردية الكبرى أو المتوسطة أيضاً، حتى ولو لم تؤخذ بعين الاعتبار تلك الدرجة الأولى من المفارقة الزمنية التي هي الحكاية كلها - تقريباً.

إن الوضع النموذجي المذكور في مقتطفنا من كتاب «جان سانتوي» (ذكريات الاستشرافات) قد تفرّق في رواية «بمخا...» على الشخصيتين المنحدرتين، بالانشطار، من البطل الأول. فالعودة إلى زواج سوان، في كتاب «الفتيات...»، تتضمن تذكر استعاديا لمشاريع طموحه المجتمعي لأجل ابنته وزوجته (المقبلة):

عندما كان سوان يرى أوديت، في أوقات حلم يقظته، وقد صارت زوجته، كان يتصور دائما اللحظة التي قد يصحبها فيها - هي ولاسيما ابنته - لزيارة الأميرة دي لوم (التي صارت عمّا قليل الدوقة ده كيرمانت)... كان يتأثر وهو يتخيّل كل ما قد تقوله الدوقة [ده كيرمانت] عنه لأوديت، وما قد تقوله أوديت للسيدة [الدوقة] ده كيرمانت متلفظا بكلماتهما نفسها... وكان يمثل لنفسه مشهد هذا التقديم بالدقة نفسها في التفاصيل الخيالية التي يتم عنها الناس الذين يبحثون الطريقة التي سيستثمرون بها يانصيبا يحددون رقمه عشوائيا، لو ربحوه (107).

وهذا «الحلم اليقظ» استباقيّ لأنه استيهام يتوهّمه سوان قبل زواجه، واسترجاعيّ لأن مارسيل يذكر به بعد ذلك الزواج؛ وتتألف الحركتان لتلغي إحداها الأخرى، واضعتين بهذه الطريقة الاستيهام في تزامن تام مع تكذيب الوقائع القاسي له، ما دام سوان قد تزوّج منذ عدة سنوات بأوديت لا تزال غير مرغوب فيها في صالون كيرمانت. صحيح أنه هو نفسه تزوّج بأوديت، في حين لم يعد يحبها، وأن:

الكائن الذي كان قد تمنى كثيراً [في دنخيلائه] أن يعيش حياته كلها مع أوديت، ويش من ذلك كثيرا... ذلك الكائن كان قد مات.

ومن ثمّ ما هي ذي القرارات القديمة والوقائع الراهنة تتواجه فيما بينها، في تناقضها التهكمي: قرأ أن توضّح يوما العلاقات الغامضة بين أوديت وفورشفيل، والذي استبدلت به لامبالاة مطبقة:

لما كان كثير المعاناة فيما مضى، أقسم لنفسه بأنه ما أن يتوقف عن حب أوديت، وعن الخوف من إغصابها أو إيهامها بأنه كان يفرط في حبها، حتى يرضى بأن يوضّح معها - حبا في الحقيقة فقط ونظرا لأن ذلك نقطة من القصة - هل كان فورشفيل قد ضاجعها أم لا يوم أن دق الجرس ونقر على زجاج النافذة دون أن يُفتح له وكتبت إلى فورشفيل أن

عمّا لها هو الذي كان قد جاء. لكن المسألة التي كانت من الأهمية بحيث لم يكن ينتظر إلا نهاية غيرته ليوضحها، كانت بالضبط قد فقدت كل أهمية في نظر سوان، لما لم يعد غيوراً.

وقرار أن يكشف ذات يوم عن لامبالاته المقبلة، والذي استبدل به كتمان اللامبالاة الحقيقية:

بينما كان فيما مضى قد أقسم أنه لو توقف يوماً عن حبّ تلك التي لم يكن يتكهن بأن تكون زوجة له ذات يوم، ليظهرنّ لها بشراسة لامبالاته، الصادقة أخيراً، حتى يثار لكرامته التي داستها زمناً طويلاً، فإن ذلك الانتقام الذي كان يستطيع أن يمارسه الآن دونما أخطار... ذلك الانتقام، توقف عن التثبيت به؛ فقد اختفت مع الحبّ الرغبة في إظهار أنه قد توقف عن الحبّ.

والمواجهة نفسها - بطريق الماضي - بين الحاضر المؤمل والحاضر الواقعي، عند مارسيل الذي «شفي» أخيراً من ولعه بجيلبيرت:

لم أعد أرغب في رؤيتها، ولا حتى في أن أظهر لها أنني لم أكن أحرص على رؤيتها وأنتي، عندما كنت أحبها، كنتُ أعد نفسي كل يوم بأن أظهر لها عدم حُبّي عندما أتوقف عن حبي لها؛

أو، بدلالة نفسية مختلفة قليلاً، عندما يحاول مارسيل مرةً أخرى - وقد صار «الخِذْنُ العظيم» لجيلبيرت وصديق قاعة أكل سوان -، عندما يحاول عبثاً أن يعثر، من أجل قياس ما أحرزه من تقدّم، على الشعور الذي كان يشعر به فيما مضى إزاء حرازة ذلك «الموضع الذي لا يمكن تصوّره» - وذلك ليس دون أن تُعزى إلى سوان نفسه بعض الأفكار المماثلة عن حياته مع أوديت، تلك «الجنّة غير المؤمّلة» التي لم يستطع أن يتصورها بلا اضطراب، والتي صارت واقعا مبتدلاً لا سِحْرَ لَهُ⁽¹⁰⁸⁾. فما كان المرء قد خطط له لم يحدث؛ وما لم يكن يجرؤ على تمنيه يتحقق، ولكن حينما يصير غير راغب فيه. وفي كلتا الحالتين، يتراكب الحاضر مع المستقبل السابق الذي حل هو محله: إنه تكذيب استعادي لاستشراف مغلوط .

وتحدث حركة معاكسة - تذكيرٌ مستشرفٌ، لفّ من طريق المستقبل وليس بعدُ من طريق الماضي - كلُّما عرّض السارد مقدّماً كيف سيطلّع فيما بعدُ، بعدُ

فوات الأوان، على حدث راهن (أو على دلالاته). هذا ما يقع، مثلا، عندما يروي مشهدا بين السيد والسيدة فيردوران، فيوضّح بدقة أنه سينقله إليه كوطار «بعد ذلك بسنوات». ويتسارعُ النَّوسان في هذه الإشارة من قسم «كومبري»:

بعد ذلك بسنوات كثيرة، علمنا أننا إذا كنا في ذلك الصيف قد تناولنا الهليون يوما بعد يوم تقريبا، فقد كان ذلك لأن رائحته كانت تسبّب للطباخة الصغيرة المسكينة المكلفة بتقشيره نوبات ربو هي من الحدة بحيث اضطرت في آخر المطاف إلى الانصراف من عند عمتي (109).

ويكاد يصير فوريا في هذه الجملة من كتاب «السجينة»:

علمت أنه في ذلك اليوم كانت قد حدثت وفاة سببت لي كثيرا من الألم، هي وفاة بيركوط. -

والتي هي جملة من الحذف والاختلال السري بحيث يظن القارئ في البداية أنه يقرأ: علمت في ذلك اليوم أنه كانت قد حدثت وفاة... (110).

ويتم النوسان المتعرج نفسه عندما يدخل السارد حدثا حاضرا، أو حتى ماضيا، بطريق استشراف الذكرى التي ستكون لديه عنه فيما بعد، كما سبق أن رأينا عن الصفحات الأخيرة من كتاب «الفتيات المزهريات»، التي تنقلنا إلى الأسابيع الأولى في باليك مرورا بذكريات مارسيل المقبلة في باريس؛ كذلك، عندما يبيع مارسيل أريكة العمّة ليوني لقوادة، نعلم أنه لن يتذكر أنه كان - فيما قبل بكثير - قد استعمل هذه الأريكة مع ابنة العمّة* غريبة الأطوار والتي نعرفها، إلا «فيما بعد بكثير»: إنه استرجاع على نقصان، كما كنا نقول، ولكن علينا الآن أن نستكمل هذه العبارة مضيفين: بطريق الاستباق. ولعل هذه الالتواءات السردية كافية على الأرجح للفت نظر المؤول المرتاب، ولو أنه متسامح، إلى الفتاة الافتراضية.

وتتمثل نتيجة أخرى للبنية المزدوجة في أنه يمكن مفارقة زمنية أولى أن تقلب - وتقلب بالضرورة - العلاقة بين مفارقات زمنية ثانية ونظام ترتيب الأحداث في النص. هكذا يؤدي الوضع الاسترجاعي لقسم «حب لسوان» إلى نتيجة مفادها أنه يمكن استشرافا (في زمن القصة) أن يحيل إلى حدث سبق للحكاية أن غطته: فعندما يقارن

* م.ع. - عرفنا ابنة العمّة هذه في الصفحة 63.

السارد بين القلق المسائي لسوان المحروم من أوديت والقلق الذي سيشعر به هو نفسه «بعد ذلك يبضع سنوات» في الأماسي التي سيأتي فيها سوان هذا نفسه لتناول طعام العشاء في كومبري، فإن هذا الإعلان القصصي هو في الوقت نفسه تذكير سردي للقارئ، ما دام قد سبق له أن قرأ حكاية ذلك المشهد «قبل ذلك» بحوالي خمسين ومئتي* صفحة؛ وبالعكس من ذلك وللسبب نفسه، فإن الإرجاع إلى قلق سوان الماضي، في حكاية «كومبري»، هو في نظر القارئ إعلان عن حكاية «حب لسوان» المقبلة⁽¹¹¹⁾. ومن ثم قد تكون العبارة الواضحة لمثل هذه المفارقات الزمنية المزدوجة ما يشبه هذا:

كان لا بد من أن يحدث فيما بعد، كما سبق أن رأينا...

أو هذا:

كان قد سبق أن حدث، كما سنرى فيما بعد...

فهل هي إعلانات استعادية؟ أو تذكيرات استشرافية؟ عندما يصير الورااء أمام والمقدمة مؤخرًا، يصير تحديد اتجاه السير مهمة صعبة.

هذه الاسترجاعات الاستباقية والاستباقات الاسترجاعية كلها مفارقات زمنية معقدة، وتربك أفكارنا المطمئنة عن الاستعادة والاستشراف بعض الإرباك. ولنذكر مرة أخرى بوجود تلك الاسترجاعات المفتوحة (أي التي لا يمكن تحديد موقع نهايتها)، الأمر الذي يستتبع حتماً وجود مقاطع سردية غير محدّدة زمنياً. لكننا أيضاً نجد في رواية «بجثا...» بعض الأحداث الخالية من كل إرجاع زمني، والتي لا يمكن بأي حال من الأحوال تحديد موقعها من الأحداث التي تحيط بها. ولكي تكون الأحداث غير قابلة لأن يُحدّد موقعها، يكفي أن تُربط لا يحدث آخر (الأمر الذي قد يجبر الحكاية على تحديدها بأنها أحداث سابقة أو لاحقة)، بل بالخطاب التعليقي (غير الزمني) الذي يواكبها - والذي نعرف الحجم الذي يتخذه في هذا العمل الأدبي. ففي أثناء حفلة عشاء آل كيرمانت، يذكر السارد، في معرض حديثه عن إصرار السيدة ده قارامبون على مصاهرة مارسيل مع الأميرال جوربان ده لا كرافير، يذكر خطأ صديق لآل كيرمانت كان يقدم نفسه لمارسيل مستعملاً اسم ابنة عمه السيدة ده شوصكفو التي لا يعرفها السارد (وبالتالي فهو يذكر - على سبيل

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 190 صفحة.

التوسع - أخطاء مماثلة يكثر ارتكابها في المجتمع: فهذه الأحداث، التي تتضمن تقدماً معيناً في حياة مارسيل المجتمعية، يمكن افتراض أنها لاحقة لحفلة عشاء آل كيرمانت، ولكن لا شيء يسمح بتأكيد هذا الافتراض. وبعد مشهد التقديم الفاشل إلى البيرتين، في كتاب «الفتيات المزدهرات»، يقترح السارد بعض التأملات في ذاتية الشعور بالحب، ثم يوضح هذه النظرية بمثال أستاذ الرسم ذاك الذي لم يكن قد عرف قط لون شعر عشيقته كان قد كلف بها وخلّفت له بنتاً («لم أرها قط إلا والقبعة على رأسها»)(112). هنا لا يمكن أيّ استدلال من المضمون أن يساعد المحلل على تحديد وضع مفارقة زمنية خالية من كل علاقة زمنية، وما علينا بالتالي إلا أن نعتبرها حدثاً لا تاريخ له ولا عُمر، أي لا وقتية .

إلا أن مثل هذا الحدث المعزول ليس هو وحده الذي يُظهر قدرة الحكاية على تحرير تنظيمها من كل تبعية، ولو معكوسة، للترتيب الزمني للقصة التي ترويها. ذلك بأن رواية «بجنا...» تنطوي على بُنى لاوقتية حقيقية، وذلك في موضعين على الأقل. ففي نهاية كتاب «سدوم وعامورة» يُحدث خط سير «عابرة المحيط الأطلسي» وتتابع محطاتها (ضونصير، ماينفيل، كراتفاست، هيرمينونفيل) مقطوعة سردية قصيرة(113) لا يدين نظام تتابعها (مغامرة موريل في ماخور ماينفيل - الالتقاء بالسيد ذه كريسي في كراتفاست) بأي شيء للعلاقة الزمنية بين الحدثين اللذين يؤلفانها، ويدين بكل شيء للواقعة (الترمنية هي نفسها من جهة أخرى، ولكنها ذات تزمّن ليس هو تزمّن الأحداث المروية) التي مفادها أن القطار الصغير يذهب أولاً إلى ماينفيل، ثم إلى كراتفاست، وأن هذه المحطات تثير في ذهن السارد، على ذلك الترتيب، أحداثاً ترتبط بها(114). إلا أن هذا الترتيب «الجغرافي» - كما لاحظ جان پول هوستون بحق في دراسته عن البنى الزمنية لرواية «بجنا...»(115) - لا يني يُكرّر ويُبرز ذلك الترتيب (الأكثر ضمنية ولكن الأكثر أهمية من جميع النواحي) الذي هو ترتيب الصفحات الخمسين* الأخيرة من قسم «كومبري»، الذي تخضع فيه المقطوعة السردية لتوجيه التعارض بين جهة ميزيكليز وجهة كيرمانت، ولتوجيه التباعد المتزايد للمواقع عن المنزل العائلي في أثناء نزهاة لازمنية وتركيبية(116). إن التابع: أول ظهور لـجلبيرت - توديع شجرات الزعرور - اللقاء بين سوان وقانتوي -

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : الأربعين.

وفاة ليوني - رؤية أبراج أجراس مارتينفيل، هذا التابع لا صلة له البتة بالترتيب الزمني للأحداث التي تولفه، أو له علاقة توافق جزئي فقط. ويتوقف هذا التابع أساساً على موضع المواقع (طانصونفيل - سهل ميزيكلينز - مونجوقان - عودة إلى كومبري - جهة كيرمانت)، وبالتالي على زمنية مختلفة تماماً هي: التعارض بين أيام النزهة إلى ميزيكلينز وأيام النزهة في اتجاه كيرمانت، وداخل كل من هاتين السلسلتين ترتيب تقريبي لـ «محطات» النزهة. ولابد من الخلط بين ترتيب الحكاية المركبي وترتيب القصة الزمني خلطاً ساذجاً حتى نتصور، كما يفعل قراء مستعجلون، أن الالتقاء بالدوقة أو حادثة أبراج الأجراس لاحقة لمشهد مونجوقان. والحقيقة أن السارد كانت لديه أوضح الأسباب ليجمع - دون مراعاة لأي تسلسل زمني - بين أحداث لها علاقة تقارب مكاني أو تطابق مناخي (فالذهاب في نزهة إلى ميزيكلينز تحدث دائماً في الجو الرديء، والذهاب في نزهة إلى كيرمانت تحدث دائماً في الجو الصحو)، أو قرابة موضوعاتية (فجهة ميزيكلينز تمثل الجانب الجنسي - العاطفي من عالم الطفولة، وجهة كيرمانت هي جانبه الجمالي)؛ وهكذا يُظهر - أكثر وأفضل من كل من قبله - قدرة الحكاية على الاستقلال الزمني (117).

لكن قد يكون من العبث التام ادعاء الخروج بمخلاصات نهائية من مجرد تحليل المفارقات الزمنية، التي لا تمثل إلا سمة من السمات المشكّلة للزمنية السردية. فمن البدهي إلى حد ما، مثلاً، أن آلتواءات المدة، مثلها كممثل خروق الترتيب الزمني، تساهم في التحرر من هذه الزمنية السردية. وهذه الالتواءات هي التي ستستأثر باهتمامنا في الفصل الثاني.

هوامش

(1) Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968, p. 27 [trad. angl. *Film Language : A Semiotics of the Cinema*, Trans. Michael Taylor (New York, 1974), p. 18.].

(2) انظر :

Gunther Müller, «Erzählzeit und erzählte Zeit», *Festschrift für Kluckhohn und Hermann Schneider*, 1948 ;

وقد أعيد نشره ضمن : *Morphologische Poetik*, Tübingen, 1968 .

(3) يشهد على ذلك بالتضاد تقدير بيير دانييل هويه هذا بخصوص رواية «البابليات» لسيامبليخوس : «إن تنظيم تصميمها يعوزه الفن. فقد راعى ترتيب الزم إلى حد كبير، ولم يرم بالقاري في وسط الموضوع من أول وهلة على غرار هوميروس» (*Traité de l'origine des romans*, 1670, p. 157).

(4) «باشرة العمل أولاً. وتناول موضوعك عرضاً تارة، ومن النهاية تارة أخرى ؛ وأخيراً نوع خططك، حتى لا تكرر نفسك أبداً» (*Balzac, Illusions perdues*, éd. Garnier, p. 230).

(5) Balzac, *Etudes sur M. Beyle*, Skira, Genève, 1943, p. 69.

(6) Homère, *L'Iliade*, Trad. Paul Mazon, éd. Les Belles Lettres, p. 3 [trad. angl. Homer, *The Iliad*, Trans. Andrew Lang, Walter Leaf, and Earnest Meyers (New York : Modern Library, n.d), book I, II. 1-11].

[م.ع. - تر. عربية : هوميروس، الإلياذة، ترجمة أمين سلامة، دار الفكر العربي، ط. 2، 1981، ص. 99].

(7) بل أكثر إذا أخذنا بعين الاعتبار المقطع الأول - غير السردى - المصوغ بصيغة حاضر مقام السرد (م.أ. - بمعناه عند بنفست)، والوارد بالتالي في آخر لحظة ممكنة: «تغني، أيها الإلهة».

(8) Jean Santeuil, éd. Pléiade, p. 674 [trad. angl. Jean Santeuil, trans. Gerard Hopkins (New York, 1956), p. 496].

(9) نواجه هنا متاعب الاصطلاح (ومصائبه). فمن جهة، تنطوي analepse و prolepse على ميزة الانتفاء بجذرها إلى أسرة نحوية - بلاغية ستفيدنا بعض عناصرها الأخرى فيما بعد؛ ومن جهة أخرى، سيكون علينا أن نستغل التعارض بين هذا الجذر lepse-، الذي يعني في الإغريقية واقعة الأخذ، وبالتالي - سردياً - الأخذ على العاتق والاضطلاح (prolepse: الأخذ مقدماً؛ analepse: الأخذ بعد فوات الأوان)، والجذر lipse- (كما في ellipse أو paralipse) الذي يعني، على العكس من ذلك، واقعة الإسقاط أو الإغفال. لكن لا سابقة مستعارة من الإغريقية تتيح لنا أن نشرف على التعارض ana/pro. ولذلك كان لجوؤنا إلى anachronie، التي هي واضحة تماماً، ولكنها تخرج عن هذا النسق، والتي تتداخل بسابقتها مع analepse تداخلاً مزعجاً. وهو مزعج، ولكنه دال.

(10) P II, 712-713/RH II, 82-83.

(11) فعلاً، إن إحدى الغرف المذكورة هي غرفة طانصونفيل، التي لم ينم فيها مارسيل إلا أثناء الإقامة المروي عنها في آخر كتاب «المهاربة» وفي أول كتاب «الزمن المستعاد». وقد يمكن مرحلة حالات الأرق، التي هي مرحلة لاحقة لتلك الإقامة، أن تتزامن مع هذه المعالجة و/أو تلك من المعالجات اللاحقة بالمصحة، والتي توّطر حادثة باريس وهي في حالة حرب (1916).

(12) Muller, *Les voix narratives*, première partie, chap. II, et *passim*.

سأعود إلى التمييز بين البطل والساد في الفصل الأخير.

(13) بعد حلوى المادلين، سيذمُّج الكومبري «الكلثي» في ذكريات المصاب بالأرق.

(14) لكن أليس دور سوان في مشهد النوم أبويًا بكيفية نمطية؟ مهما يكن، فإنه هو الذي يجرم الطفل من حضور أمه. إن الأب الشرعي، على العكس من ذلك، يبدو هنا ذا تسامحية أئيمة، ذا مجاملة ساخرة ومشبوهة: «اذهبي مع الطفل...». فما الذي يمكن استنتاجه من هذه الحزمة؟

(15) Balzac, *Illusions perdues*, éd. Garnier, p. 550-643.

(16) G. Genette, *Figures II*, Paris, 1969, p. 202.

(17) P II, 257-263/RHI, 899-904.

(18) P III, 574-582/RHII, 786-792.

(19) P I, 467-471/RHI, 358-361 ; P III, 664-673/RH II, 849-856 ; P III, 182-188/RHII, 506-510.

(20) P II, 737-755/RH II, 900-913 ; cf. P III, 723/RH II 889.

(21) P I, 72-80/RH, 55-60.

(22) PI, 718/RH I, 544; P II 83/RHI, 773; P II, 523/1090; P III, 808/RH II, 954.

وذلك، طبعاً، على افتراض أن تُحتمل هذه الأخبار الاستعادية على محمل الجد تماماً، وهو قانون التحليل السردي. غير أن الناقد يستطيع أيضاً، من جهته، أن يعتبر مثل هذه التلميحات هفوات المؤلف، حيث تُسقط سيرة بروست مؤقتاً على سيرة مارسيل.

(23) بل إن نقصان [paralipse] البلاغيين حذف كاذب، وبعبارة أخرى: إنه تعريض. فهنا يتعارض النقصان بما هو محسن سردي مع الحذف كما يتعارض ترك الشيء جانباً مع ترك الشيء حيث هو. وسنعتز ثانية فيما بعد على النقصان بما هو واقعة صيغة.

(24) P III, 199-201/RH II, 518.

هذا، ما لم نعتبر تناول الترددي للشهور الأولى من الحياة المشتركة مع البيرتين في بداية كتاب «الهاربة» حذفاً.

(25) P II, 371/RH I, 983.

(26) P I, 578/RH I, 440.

(27) «بنت عمه (صغيرة)، ملقنتي» (P I, 578/RH I, 440)، كما يذكر كلارك وفيري، برصانة ودقة، في ثبت أسماء الأشخاص.

(28) صحيح أن لديها غرفتين، متجاورتين، ثمَّ إلى إحداها بينما تُهوى الأخرى (P I, 49/RH I, 37-38). لكن إذا كان الأمر كذلك، فإن المشهد يصير من أقل المشاهد احتشاماً. ومن جهة أخرى، فإن العلاقة غير واضحة بين هذه «الأريكة» والسريير الموصوف في P I, 50/RH I, 38، بغطائه المزين برسوم زهرية والذي ينبعث منه «الشذى الأوسط، الدقيق، المسبخ، المتخيم القوي النكهة»، الذي كان مارسيل الصغير جداً يعود إليه دائماً، «بنهم غير معترف به»، لـ«سيندبق» فيه. لترك هذه المشكلة للمتخصصين، ولنذكر بأن «التلقين» في قسم «اعتراف لثاة»* من كتاب «الملذات والأيام» يورط البطلة البالغة أربع عشرة سنة من العمر و«ابن خال» بالغا خمسة عشر سنة، «فاجرا سلفاً» (Pléiade, p. 87; *Pleasures and Regrets*), (trad-amér. Louise Varèse [New York, 1948], p. 34).

* «Confession d'une jeune fille».

(29) فيما يخص الترددي عامة، انظر الفصل III.

(30) P I, 808-823/RHI, 609-617.

(31) P I, 953-955/RHI, 713-714.

(32) Eberhart Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, 1955, 2^e partie.

(33) P III, 866-869/RHII, 997-999 ; cf. P III, 623-655/RHII, 820-840 ; P III, 855/RHII, 988 et P I, 672-674/RHI, 510-511.

(34) P III, 868/RHII, 998.

لنذكر بأن الإحساس بالملل أمام صف الأشجار كان دليل مارسيل على المهوبة الأدبية الفاشلة، وبالتالي على إخفاق حياته.

(35) PII, 425/RHI, 1022; cf. P I 700/RHI, 531.

(36) P II, 157/RHI, 827.

(37) P I, 577/RHI, 439.

(38) P III, 344/RHII, 622.

(39) P III, 54-55/RHII, 415-416.

عندما يعود مارسيل إلى بيته ومعه سرنجات، يصطدم بأندويه التي تتذرع ببعض الحساسية، فتمنعه من الدخول على الفور. والواقع أنها كانت ذلك اليوم في وضع أثير مع ألبيرتين.

(40) P III, 600-601/RHII, 803-804.

(41) PIII, 1029-1030/RHII, 1125-1126.

(42) انظر : Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Gallimard, Paris, 1971, p. 124.

(43) P I, 738/RHI, 558-559.

(44) P II, 267/RHI, 907.

(45) P III, 591 et 701/RHII, 798 and 874.

(46) P II, 573 et 681/RHI, 1125 and II, 61.

(47) PII, 373 et 721/RHI, 985 and II, 88.

(48) PII, 858 et 892/RHII, 184 and 208.

(49) PIII, 563 et 574/RHII, 777 and 786.

(50) PII, 883/RHII, 202.

(51) PII, 138 et 176/RHI, 813 and 841.

(52) PI, 786 et II, 776/RHI, 593 and II, 127-128.

(53) PI, 160-165 et III, 261/RHI, 123-127 and II, 562.

(54) PI, 623 et III, 695/RHI, 474 and II, 868.

(55) PI, 155-180 et III, 681/RHI, 825-844 and II, 859.

(56) PI, 231 et 371/RHI, 177 and 284.

(57) PIII, 515/RHII, 744-745; PIII, 525/RHII, 751; PIII, 599-601/RHII, 802-803.

(58) PII, 1120 et III, 337/RHII, 370 and 617-618.

(59) PI, 184/RHI, 141.

(60) *Figures* (Paris, 1966), p. 60 et *Figures II*, p. 242.

(61) PI, 141, et III, 694/RHI, 108 and II, 866.

(62) PI, 12 et 158/RHI, 10 and 121.

(63) PIII, 697/RHII, 868.

(64) أن تجسد جهة ميزيكليز النشاط الجنسي، فذلك ما تثبته هذه الجملة بوضوح:
ما كنت أتوق إليه توقاً محموداً آنذاك، كان بوسعها، لو استطعت فقط أن أفهمها وألقاها من جديد،
أن تدينني إياه منذ يفاعني. لقد كانت جيلبيرت في تلك الفترة تنتمي حقا إلى جهة ميزيكليز أثناء
أكمل مما كنت قد ظننت.

(PIII, 697/RHII, 868).

(65) روصينفيل تحت العاصفة هي طبعاً (كباريز تحت نار العدو فيما بعد) سدوم وعامورة تحت الصاعقة
الإلهية:

أمام أعيننا، على بُعد منا، الأرض الموعودة أو الملعونة، روصينفيل، التي لم أنفذ إلى أسوارها قط،
روصينفيل، عندما كان المطر قد انقطع عنا، كانت لاتزال تعاقب، كقرية مذكورة في «الكتاب
المقدس»، برماح العاصفة كلها التي تجلد مساكن قاطنيتها بانحراف، أو كان قد غفر لها الرب الأب
الذي كان يعيد إليها ضوء شمسها، ذلك الضوء الذي ينزل إليها سيقانا ذهبية مهدبة متفاوتة الطول كأشعة
وعاء القربان المقدس على مذبح كنيسة (PI, 152/RHI, 116-117).

وسنلاحظ حضور الفعل *flageller* [جَلَد]، وهو تكرار خفي للصلة التي تجمع هذا المشهد - مقدما -
بحادثة السيد ده شارلوس إبان الحرب، بما أن الجلد يشتغل «رذيلة» («خطيئة») وعقاباً في آن واحد.

(66) Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, Paris, 1971, I, p. 269.

(67) لنذكر بأن هذا المقطع، الذي يعترض عليه بعضهم، دون كثير من البراهين وبالرغم من شهادة أفلاطون
(الجمهورية، I، 334 ب)، كان موضوع تعليق لسأورباخ (*Mimesis*, chap. I [trad. angl. *Mimesis*,
(trans. willard Trask [1953; rpt. Garden City, N.Y., 1957], chap. I).

(68) Garnier, p. 214 et 341.

(69) *Contre Sainte-Beuve*, éd. Pléiade, p. 271 [trad. amér. *Marcel Proust on Art and Literature*,
1896-1919, trans. S.T. Warner (New York, 1958), p. 173], et *Recherche*, PI, 208/RHI, 159.

(70) PII, 263/RHI, 904.

(71) PIII, 755/RHII, 913 et PIII, 762/RHII, 919.

(72) PI, 471/RHI, 361 et PIII, 201/RHII, 520.

(73) PI, 211/RHI, 162 et PII, 267/RHI, 907.

(74) Garnier, pp. 550 et 643.

(75) PIII, 582/RHII, 792 et PIII, 676/RHII, 856.

(76) PI, 90 et 97/RHI, 68 and 74.

(77) PII, 298-345/RHI, 928-964.

(78) Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Seuil, 1971, p. 77. [trad. amér., *The Poetics of
Prose* (Ithaca, N.Y., and London, 1977), p. 65.]

(79) Rousseau, *Confessions*, éd. Pléiade, p. 20.

(80) تتضمن رواية «بجها...» أكثر من عشرين مقطعا استباقيا ذا سعة سردية ما، فضلا عن التلميحات البسيطة
في ثنايا الجملة. وليست الاسترجاعات ذات التحديد نفسه أكثر منها عددا، لكنه صحيح أنها تكاد تحتل
النص كله بسعتها، وأن تلك الطبقة الأولى الاستعدادية هي التي تنهياً عليها الاسترجاعات والاستباقات من
الدرجة الثانية.

(81) انظر: Tadié, *Proust et le roman*, p. 376.

(82) PIII, 804/RHII, 950 et PIII, 1028/RHII, 1124.

(83) PIII, 951-952/RHII, 1063.

(84) PIII, 1039-1043/RHII, 1133-1136.

(85) PI, 421-427/RHI, 321-325.

سأعود فيما بعد إلى الصعوبات التي تثيرها هذه الفقرة المكتوبة عام 1913 ولكن المزامنة خياليا (قصصياً) للسرد النهائي، وبالتالي اللاحقة للحرب.

(86) PI, 829/RHI, 624 ; PI, 67/RHI, 50 ; PIII, 646/RH [omitted in the English translation] ; PII, 720/RHII, 87 ; cf. PI, 165/RHI, 127 (عن قرية كومبري) , PI, 185/RHI, 141-142 (عن «الجهتين») , PI, 641/RHI, 487 (عن منظر كيرمانت الطبيعي) , PI, 186/RHI, 142 (عن الفتاة في قطار لاغاسبولينغ) , PII, 883/RHII, 202 (عن السيدة سوان) , PIII, 625/RHII, 822 (عن البنديقية) , etc.

(87) PI, 37/RHI, 28.

تعليق أورباخ ضمن: [Mimesis, p. 539 trad. amér. Mimesis, p. 481]. ولا يمكن أن يفوتنا هنا التفكير في روسو:

مرت زهاء ثلاثين سنة على خروجي من بوسني دون أن أتذكر إقامتي فيها بكيفية سائغة من خلال ذكريات مترابطة بعض الترابط. لكنني الآن وقد تجاوزت سن النضج وانحدرت نحو الشيخوخة، أشعر أن هذه الذكريات نفسها تبعث من جديد بيننا تتلاشى الذكريات الأخرى، وترسُخ في ذاكرتي بمعلم تزداد سحراً وزخماً يوماً بعد يوم؛ وذلك كما لو كنت أسمى في الإمساك ثانية بالحياة من بداياتها، بعد أن أحسست بها تمهراً مني.

(Rousseau, *Confessions*, Pléiade, p. 21; trad. amér. New York: Modern Library, 1945, p. 20).

(88) إليكم قائمة الاستباقات الرئيسية، حسب ترتيبها في النص: PII, 630/RH, 24، خلال لقاء جويان - شارلوس: نتيجة العلاقات بين الرجلين، فوائد يستفيدها جويان من محابة شارلوس، تقدير فرانسواز لخصال اللوطيين الأخلاقية؛ PII, 739-741/RH II, 101-102، عند العودة من حفلة كيرمانت الساهرة: اعتناق الدوق لاحقاً للحدروفيوسية؛ PIII, 214-216/RH II, 529-530، قبل حفلة آل فيردوران الموسيقية: اكتشاف شارلوس اللاحق لعلاقات موريل بلبيا؛ P III, 322-324/RH II, 604-605، في آخر الحفلة الموسيقية: مرض شارلوس ونسيانه حفده على آل فيردوران؛ P III, 799-781/RH II, 939-634، خلال التنزه رفقة شارلوس: نتيجة علاقاته بموريل المغرب بامرأة. نتبين أن هذه الاستباقات كلها لها وظيفة استشراف تطور مفارق، وهو أحد تلك الانقلابات غير المتوقعة التي تلتذ بها الحكاية الهروسستية.

(89) PI, 74/RH I, 56; P I, 129-133/RH I, 99-102/P I, 233-234; RH I, 178-180; PI, 673 et

802-806/RHI, 510-511 and 605-608; PII, 512-514/RHI, 1082- PIII, 804/RHII, 950

غرفة ضونصير) (اللقاء بموريل، 1083; cf. PII, 82-83/RHI, 772, PIII, 703-704/RHII, 875-876

بعد ستين من التنزه مع شارلوس) (اللقاء بسان - لو في المجتمع)، إلخ.

(90) إلا أن هذا الانتظار على الدرج كان يُفترض فيه أن تكون له على عواقب هي من الخطورة، وأن يكشف لي منظراً طبيعياً، ليس تورنياً بعد بل أخلاقياً، هو من الأهمية، بحيث يُفضّل إرجاء حكايته بضع لحظات مقدّماً عليه حكاية زيارتي لسأل كيرمانت لما علمت أنهم كانوا قد عادوا إلى البيت. (PII, 573/RHI, 1125).

• م.ع. - تورنوي: نسبة إلى الرسام والنقاش الإنجليزي جوزيف مالورد وليم تورنر (1775-1851).

(91) PI, 233/RHI, 179.

(والتشديد مني).

(92) PI, 159/RHI, 122 et PII, 1114/RHII, 366.

لكن لابد من التذكير بأن پروست عندما يكتب هذه الجملة قبل 1913 لم «يخلق» بعد شخصية ألبيرتين، التي ستبلور بين 1914 و1917. ومع ذلك كان يفكر، بكل بدهاء، فيما يخص مشهد مونجوقان، في «سقط» هذا النظام، الذي لم يُدقق إلا فيما بعد؛ ومن ثم فهو إعلان نبؤي على وجهين.

(93) I, chap. 3; II, chap. 4; II, chap. 5; II, chap. 10; II, chap. 13; III, chap. 2.

(94) PIII, 866/RHII, 997.

راجع، دون استعارة هذه المرة، مُلخَصِّي عشاء آل فيردوران (PI, 251/RHI, 193) أو حفلة سانت - أوفرت الساهرة (PI, 322/RHI, 247) المستشرقين.

(95) PI, 433 et II, 866 sq./RHI, 332 and II, 190 ff; PI, 471 et III, 575 sq./RHI, 361 and II, 786 ff; PII, 768 et III, 415 sq./RHII, 122 and II, 669 ff; PIII, 805 et III, 859/RHII, 951 and II, 992.

(والتشديد مني).

(96) Cf. Raymonde Debray-Genette, «Les Figures du récit dans *Un cœur simple*», *Poétique*, 3, 1970.

(97) PI, 141/RHI, 108-109; PI, 76/RHI, 57; PI, 20/RHI, 15; PI, 113 et 159/RHI, 86 and 122.

(98) PII, 1085 et III, 301/RHII, 345 and 589.

(99) PI, 512/RHI, 391; PI, 598/RHI, 455, cf. PIII, 904/RHII, 1027; PI, 626/RHI, 476.

(100) «إن روح كل وظيفة هي بذرتها إن صح التعبير، و ذلك يمكنها من بذر عنصر في الحكاية سينضج فيما بعد» (رولان بارط، «مدخل إلى التحليل البنيوي للحكايات»، ترجمة حسن بحرأوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار، ضمن آفاق (مجلة)، عدد 8-9، 1988، ص. 11).

(101) انظر: Roland Barthes, *S/Z*, p. 39 [trad, amér. *S/Z*, New York, 1974, p. 32].

(102) Jean-Pierre Richard, «Proust et l'objet herméneutique», *Poétique*, 13, 1973.

(103) PI, 471/RHI, 361.

(104) PII, 739/RHII, 101; PIII, 214/RHII, 529; PIII, 703/RHII, 875; PIII, 779/RHII, 932; PIII, 803/RHII, 950

(والتشديد مني).

(105) PH, 716/RHII, 85; PIII, 216/RHII, 530; PIII, 806/RHII, 952; PIII, 952/RHII, 1064.

(والتشديد مني). طبعاً إن دلائل تنظيم الحكاية هذه هي في ذاتها سمات المقام السردي، التي سنجدتها ثانية بصفتها كذلك في فصل الصوت.

(106) PIII, 1030/RHII, 1126.

(107) PI, 470/RHI, 360-361.

(108) PI, 471/RHI, 361; PI, 523/RHI, 399-400; PI, 525/RHI, 401; PII, 713/RHII, 83; PI, 537-538/RHI, 410.

(109) PIII, 326/RHII, 607; PI, 124/RHI, 95.

(110) PIII, 182/RHII, 506.

ويعبر ملخص كلارك وفيري (PIII, 1155) هكذا: «أعلم في ذلك اليوم بوفاة بيركوط».

(111) PI, 297 et 30-31/RHI, 228 and 23-24.

(112) PII, 498/RHI, 1072; PI, 858-859/RHI, 645.

(113) PII, 1075-1086/RHII, 338-346.

(114) «فيما يتوقف القطار متعرج السير ويصيح المستخدم ضونصير، كراتفاست، ماينفيل، إلخ.. أكتفي هنا بالإشارة إلى ما يذكرني به الشط الصغير أو الموقع».

(115) J. P. Houston, «Temporal Patterns in *A la recherche...*», *French Studies*, 16, Janvier 1962, 33-45.

(116) ينتمي القسم الأكبر من هذه المقطوعة إلى فئة الترددي لهذا السبب. وأهم الآن ذلك المظهر لأتناول نظام تتابع الأحداث المفردة وحده.

(117) بما أنني سميت المفارقات الزمنية بالاستعادة أو الاستشراق استرجاعات واستباقات، فقد يمكنني إطلاق تسمية الاستخدامات (أي واقعة الجمع) الزمنية [م.أ. - أو غير الزمنية] على تلك المجموعات المفارقة زمنياً والمحكومة بقراءة ما، مكانية أو موضوعاتية أو غيرها. والاستخدام الجغرافي، مثلاً، هو مبدأ الجمع السردية في حكايات السفر المرصعة بأحداث، مثل كتاب «مذكرات سائح»^{*} أو كتاب «الراين»^{*}. ويوجه الاستخدام الموضوعاتي في الرواية الكلاسيكية ذات الجوارير، يوجه الاندراجات العديدة للـ«قصص»، المبررة بعلاقات التماثل أو التقابل. وسنجد ثانية فكرة الاستخدام في معرض الحديث عن الحكاية الترددية، التي هي متغير آخر له.

* *Mémoires d'un touriste.*

* *Le Rhin.*

II . المدة

اللاتواقات

لقد ذكّرتُ في مستهل الفصل السابق بنوعية المصاعب التي تعترض فكرة «زمن الحكاية» بالذات في الأدب المكتوب. وطبعاً، إن المدة هي التي يُحسُّ في شأنها بهذه الصعوبات أيما إحساس، لأن وقائع الترتيب، أو التواتر، يسهل نقلها دونما ضرر من الصعيد الزمني للقصة إلى الصعيد المكاني للنص: فالقول إن حادثة (أ) تأتي «بعد» حادثة (ب) في التنظيم المركبي لنص سردي، أو إن حدثاً (ج) يُروى فيه «مرتين» قول بقضيتين معناهما واضح، ويمكن مقارنتهما مقارنة واضحة بتوكيدات أخرى مثل: «إن الحدث (أ) سابق الحدث (ب) في زمن القصة» أو «إن الحدث (ج) لا يقع فيه إلا مرة واحدة». ومن ثم، فالمقارنة هنا بين الصعيدين شرعية وملائمة. وبالمقابل، فمقارنة «مدة» حكاية ما بمدة القصة التي تروىها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة، وذلك لمجرد ألا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات. فما يُطلق عليه هذا الاسم تلقائياً لا يمكن أن يكون - كما سبق أن قلنا - غير الزمن الضروري لقراءته، لكنه من الواضح كثيراً أن أزمنة القراءة تختلف باختلاف الحدوثات الفردية، وأنه - على خلاف ما يحدث في السينما، أو حتى في الموسيقى - لا شيء يتيح لنا تحديد سرعة «عادية» للأداء.

ومن ثم نفتقد الآن النقطة المرجعية، أو درجة الصفر، التي كانت في حالة الترتيب تزامناً بين المتتالية القصصية والمتتالية السردية، والتي قد تكون هنا تواقاً دقيقاً بين الحكاية والقصة؛ نفتقدها الآن، حتى وإن صح أن مشهداً حوارياً (إذا افترضناه خالصاً من كل تدخل للسارد ودون أي حذف) يمنحنا «ضرباً من التساوي بين المقطع السردى والمقطع القصصي»⁽¹⁾، كما يلاحظ جان ريكاردو. إنني أنا الذي أشدد على كلمة «ضرب» لألح على الطابع غير الدقيق، وخصوصاً غير الزمني بدقة، لهذا التساوي: فكل ما يمكن تأكيده عن مثل هذا المقطع السردى (أو المسرحي) هو

أنه ينقل كل ما قيل، واقعيا أو خياليا، دون أن يضيف إليه أي شيء، لكنه لا يعيد :
السرعة التي قيلت بها تلك الأقوال، ولا الأوقات الميتة الممكنة في الحديث. ومن ثم
فهو لا يستطيع البتة أن يلعب دور مؤشر زمني؛ وحتى لو لعب ذلك الدور، فإنه
لا يمكن إشاراته أن تصلح لقياس «مدة الحكاية» في المقاطع ذات الوتيرة المختلفة
والتي تحيط به. ومن ثم لا يوجد في المشهد الحوارى إلا نوع من التساوي العرفى بين
زمن الحكاية وزمن القصة، وهذه الصفة سنستعمله فيما بعد عند تنميطنا للأشكال
التقليدية للمدة السردية، لكنه لا يمكنه أن يقوم لنا مقام نقطة مرجعية في مقارنة
دقيقة للمدد الواقعية.

ومن ثم يجب العدول عن قياس تغيرات في المدة بتساو في المدة بعيد المنال،
لأنه لا يُتحقق منه، بين الحكاية والقصة . لكن تواقية حكاية ما يمكنها أيضا أن
تُحدّد - كتواقية بندول، مثلا - ليس بعد نسبيا، بالمقارنة بين مدتها ومدة القصة
التي تروىها تلك الحكاية، ولكن بكيفية مطلقة ومستقلة كثيرا أو قليلا، بأنها ثابتة في
السرعة. ونقصد بـ«السرعة» العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني (كذا مترا في
الثانية، وكذا ثانية في المتر): فستُحدّد سرعة الحكاية بالعلاقة بين مدة (هي مدة
القصة، مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين) وطول (هو طول
النص، المقيس بالسطور والصفحات)⁽²⁾. ومن ثم فإن الحكاية المتواقية، وهي درجة
الصفير المرجعية الافتراضية عندنا، قد تكون هنا حكاية ذات سرعة متساوية، دون
تسريعات ولا تبطئات، وقد تظل فيها العلاقة بين مدة القصة وطول الحكاية ثابتة
دوما. ولا شك في أن لا فائدة من إيضاح أن مثل هذه الحكاية لا توجد، ولا يمكن
أن توجد، إلا على سبيل تجربة مختبرية: فمهما كان مستوى البلورة الجمالية، فإنه
يصعب تصور وجود حكاية لا تقبل أي تغير في السرعة - وحتى هذه الملاحظة
التافهة لها سلفا بعض الأهمية: إذ يمكن حكاية أن تعمل دون مفارقات زمنية، لكنها
لا تستطيع أن تعمل دون لاتواقات أو - بعبارة أفضل (كما هو محتمل) - دون آثار
الإيقاع.

وقد يكون التحليل المفصل لهذه الآثار متعبا وخاليا من كل دقة حقيقية - في
آن واحد -، ما دام الزمن القصصي يكاد لا يُشار إليه (أو لا يُستدل عليه) أبدا
بالدقة التي قد تكون ضرورية فيه. ومن ثم لا تجد الدراسة هنا بعض الملاءمة إلا على

المستوى العياني*، مستوى الوحدات السردية الكبرى، ما دام من المسلّم به أن قياس كل وحدة لا ينطبق إلا على مقارنة إحصائية لها(3) .

وإذا أردنا رسم صورة لهذه التغيرات في حالة رواية «بختا عن الزمن الضائع»، فعلينا أولاً وقبل كل شيء أن نحدد ما سيُعتبر تمفصلات سردية كبرى، ثم علينا أن نتوفر على تسلسل زمني* داخلي واضح ومتناسك تقريبا لقياس زمنها القصصي. وإذا كان تشكيل المعطى الأول سهلاً، فإن تشكيل المعطى الثاني ليس كذلك .

• ف فيما يخص التمفصلات السردية، لا بد أولاً من ملاحظة أنها لا تتوافق مع التقسيمات الظاهرة للعمل الأدبي إلى أجزاء وفصول مزوّدة بعناوين وأرقام(4). غير أننا إذا تبيننا وجود قطيعة زمنية و/أو مكانية مهمة مقياساً فاصلاً لنا، فإن التقطيع يتم - دون كثير من التردد - كما يلي (وأعطي بعض هذه الوحدات عناوين دالة فقط - هي من اقتراحي) :

(1) 1، ص. 3-186، بإهمال الاسترجاعات الذاكرة المدروسة في الفصل السابق، فإن الوحدة المخصصة للطفولة في كومبري هي التي سنطلق عليها طبعاً، كما فعل بروسست نفسه، اسم كومبري.

(2) بعد قطيعة زمنية ومكانية، يأتي «حبّ لسوان»*، 1، ص. 188-382.

(3) بعد قطيعة زمنية، تأتي الوحدة المخصصة للمراهقة الپاريزية والتي تغلب عليها العلاقات الغرامية مع جيلبيرت واكتشاف وسط سوان، وتشغل القسم الثالث من كتاب «من جهة بيت سوان» (وهو «أسماء البلدان: الاسم»*) والقسم الأول من كتاب «الفتيات المزهرات» (وهو «حول السيدة سوان»*)، 1، ص. 383-641: سنسميها جيلبيرت.

(4) بعد قطيعة زمنية (سنتين) ومكانية (انتقال من پاريز إلى بالييك)، تأتي

* م.ع. - عيالي : يُرى بالعين المجردة، وبالتالي فهو كبير أو ضخيم، إلخ.

* م.ع. - تسلسل زمني : جدول يبين التواريخ الدقيقة للأحداث مرتبة بحسب تسلسلها الزمني.

- * «Un amour de Swann».
- * «Noms de pays : le Nom».
- * «Autour de Mme Swann».

حادثة الإقامة الأولى في بالييك، والتي توافق القسم الثاني من كتاب «الفتيات...» (وهو «أسماء البلدان: البلد»*)، I، ص. 642-955: بالييك I.

(5) بعد قطيعة مكانية (عودة إلى پاريز)، سنعتبر وحدة واحدة ووحيدة كل ما يفصل بين الإقامتين في بالييك، والذي يكاد يحدث كلياً في پاريز (باستثناء إقامة قصيرة في ضونصير)، في وسط كيرمانت، وبالتالي كتاب «جهة كيرمانت» بأكمله وبداية كتاب «سدوم وعامورة» (أي المجلد II حتى الصفحة 751 منه) : كيرمانت.

(6) الإقامة الثانية في بالييك، بعد قطيعة مكانية جديدة، أي نهاية كتاب «سدوم وعامورة» والمجلد II (ص. 751-1131) كلها؛ وسنطلق على هذه الوحدة اسم : بالييك II.

(7) بعد انتقال جديد (عودة إلى پاريز)، تأتي قصة حبس البيرتين وفرارها ووفاتها، حتى الصفحة 623 من المجلد II، أي كتاب «السجينة» كله ومعظم كتاب «الهاربة»، حتى السفر إلى مدينة البندقية: البيرتين.

(8) II، ص. 623-675، الإقامة في مدينة البندقية وسفر العودة : البندقية.

(9) II، ص. 675-723، جمعاً بين كتاب «الهاربة» وكتاب «الزمن المستعاد»: الإقامة في طانصونفيل.

(10) بعد قطيعة زمنية (إقامة في مصحة) ومكانية (عودة إلى پاريز)، II، ص. 723-854: الحرب.

(11) بعد قطيعة زمنية أخيرة (إقامة جديدة في إحدى المصحات)، فإن الوحدة السردية الأخيرة هي وحدة: حفلة كيرمانت النهارية (II، ص. 854-1048)* (5).

* «Noms de pays : le Pays».

م.ع. - نظراً لأننا لا تتوفر على ترجمة عربية كاملة لرواية «مخاط عن الزمن الضائع» (هناك مشروع طموح في هذا الصدد حققه السيد إلياس بدوي (منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق) حتى الآن - على حد علمنا - ثلاثة مجلدات)، أبقينا في المتن على أرقام صفحات الأصل الفرنسي للرواية، ونورد فيما يلي من هذا الهامش أرقام الصفحات المقابلة من الترجمة الأمريكية كما أوردتها مترجمة جنيت الأمريكية : I، (1) 3-142 ; (2) I، 144-292 ; (3) I، 293-487 ; (4) I، 488-714 ; (5) I، 719-1141 et II، 3-109 ; (6) II، 110-378 ; (7) II، 820 ; (8) II، 821-856 ; (9) II، 856-889 ; (10) II، 890-987 ; (11) II، 988-1140.

• وفيما يخص التسلسل الزمني، تبدى المهمة أصعب بعض الصعوبة، بما أن التسلسل الزمني لرواية «بمخا...» ليس واضحا ولا متماسكا في تفاصيله. ولا ينبغي لنا أن نخوض هنا في نقاش قديم سلفا، وغير قابل للحل ظاهريا، تتكون وثائقه الرئيسية من ثلاثة مقالات لـ **لوپي هاشي** وكتاب لـ **هانز روبرت ياوص** وآخر لـ **جورج دانييل**، والتي أحيل عليها القراء فيما يخص تفاصيل هذا النقاش⁽⁶⁾. بل حسبنا أن نذكر بأن العائقين الرئيسيين هما: من جهة، استحالة وصل التسلسل الزمني الخارجي لكتاب «حب لسوان» (إرجاعات إلى أحداث تاريخية تفرض أن تؤرخ الحادثة بحوالي 1882-1884) بالتسلسل الزمني العام لرواية «بمخا...» (التي تنقل هذه الحادثة نفسها إلى حوالي 1877-1878)⁽⁷⁾؛ ومن جهة أخرى، التنافر بين التسلسل الزمني الخارجي للحادثتين **باليك II** و**ألبيرتين** (إرجاعات إلى أحداث تاريخية وقعت بين سنتي 1906 و 1913) والتسلسل الزمني الداخلي العام (الذي يعيدهما إلى ما بين سنتي 1900 و 1902)⁽⁸⁾. ومن ثم لا يمكن وضع تسلسل زمني متماسك على التقريب إلا إذا أقصيت هاتان السلسلتان الخارجيتان واقتصر على السلسلة الرئيسية التي صوّتها الأساسيتان هما: خريف 1897 - ربيع 1899 في حالة **كيرمانت** (بسبب قضية **دريفوس**)، و 1916 طبعا في حالة الحرب. انطلاقا من هاتين الجذّتين، نضع سلسلة متجانسة تقريبا، ولكن مع بعض الغموض الجزئي الذي يُعزى خصوصا إلى: أ) الطابع الغامض للتسلسل الزمني لـ **كومبري** وإلى علاقته المهمة بالتسلسل الزمني لـ **جيلبيرت**؛ ب) غموض التسلسل الزمني لـ **جيلبيرت**، الذي لا يسمح بتحديد المدة التي انقضت بين «بدايتي [حي] السنة»* المذكورتين: هل هي سنة أو ستان؟⁽⁹⁾؛ ج) المدة غير المحددة للإقامتين في المصححة⁽¹⁰⁾. وسأقطع هذه الشكوك بوضع تسلسل زمني دال فقط، ما دام قصدنا لا يتعدى تكوين فكرة إجمالية عن الإيقاعات الكبرى للحكاية البروستية. ومن ثم فإن فرضيتنا عن التسلسل الزمني، في حدود الملاءمة التي حددناها هكذا، هي التالية:

حُب لسوان: 1877-1878.

(ميلاد **مارسيل وجيلبيرت**: 1878).

كومبري: 1883-1892.

* Les deux «premier de l'an».

جلبيرت: 1893 - ربيع 1895.
باليك I: صيف 1897.
كيرمانت: خريف 1897 - صيف 1899.
باليك II: صيف 1900.
ألبيرتين: خريف 1900 - بداية 1902.
البندقية: ربيع 1902.
طانسونفيل: 1903.
الحرب: 1914 و 1916.
حفلة كيرمانت النهارية: حوالي 1925.

طبقا لهذه الفرضية، وبعض المعطيات الزمنية الأخرى الثانوية، فإن التغيرات الكبرى في سرعة الحكاية تتحدد تقريبا كمايلي:

كومبري: 180 صفحة في مقابل حوالي 10 سنوات
حب لسوان: 200 صفحة في مقابل سنتين تقريبا
جلبيرت: 160 صفحة في مقابل حوالي سنتين
(هنا حذف مقداره ستان).

باليك I: 300 صفحة في مقابل 3 أو 4 أشهر
كيرمانت: 750 صفحة في مقابل سنتين ونصف. لكن يجب إيضاح أن هذه المقطوعة تتضمن هي نفسها تغيرات قوية جدا، مادامت 110 صفحة تتحدث عن حفلة استقبال فيلپاريزيس، التي قد تكون دامت ساعتين أو ثلاثا، وما دامت 100 صفحة تتحدث عن حفلة العشاء، التي قد تكون دامت مدة مساوية تقريبا، عند الدوقة ده كيرمانت، وما دامت 100 صفحة تتحدث عن الحفلة الساهرة عند الأميرة: أي نصف المقطوعة تقريبا في مقابل أقل من عشر ساعات من حفلة الاستقبال المجتمعية .

باليك II: 380 صفحة في مقابل 6 أشهر تقريبا، منها 125 في مقابل حفلة ساهرة في لاغاسبوليغ .

ألبيرتين: 630 صفحة في مقابل حوالي 18 شهرا، منها 300 مخصصة ليومين فقط، منها 135 مخصصة لحفلة شارلوس - فيردوران الموسيقية الساهرة وحدها .

البندقية: 35 صفحة في مقابل بضعة أسابيع.
(حذف غير محدد: بضعة أسابيع على الأقل)

طانصونفيل: 40 صفحة في مقابل «بضعة أيام».

(حذف مقداره حوالي 12 سنة) .

الحرب: 130 صفحة في مقابل بضعة أسابيع، منها القسط الأوفر في مقابل حفلة ساهرة واحدة (نزهة في باريس وملاط* جويان).

(حذف مقداره «سنوات كثيرة»).

حفلة كيرمانت النهارية: 190 صفحة في مقابل ساعتين أو ثلاث*.

ويبدو لي أنه يمكن استخلاص نتيجتين على الأقل، من هذه القائمة الجملة كثيرا، وهما : أولا وقبل كل شيء، سعة التغيرات، التي تذهب من 190 صفحة* في مقابل ثلاث ساعات إلى 3 سطور في مقابل 12 سنة، أي (على التقريب) من صفحة في مقابل دقيقة إلى صفحة في مقابل قرن. ثم التطور الداخلي للحكاية كلما تقدمت نحو نهايتها، وهو تطور يمكننا وصفه إجمالا بقولنا إننا نلاحظ من جهة تبطئة تدريجية للحكاية، بسبب الأهمية المتزايدة لمشاهد طويلة جدا تستغرق مدة قصصية قصيرة جدا ؛ ونلاحظ من جهة أخرى حضورا للحذف متزايد الكثافة، يعوض عن هذه التبطئة بكيفية معينة. وهذان مظهران يمكننا بسهولة أن نركبهما هكذا : انقطاع متزايد للحكاية. فالحكاية البروستية تميل إلى أن تزداد انقطاعا وتقطعا وتكونا من مشاهد ضخمة تفصل بينها ثغرات هائلة، وبالتالي إلى أن تزداد ابتعادا عن الـ«معيار» الافتراضي، الذي هو التوافق السردى. ولندكر بأننا لسنا هنا البتة بصدد تطور في الزمن يحيلنا على تحول نفسي للمؤلف، مادامت رواية «بمخا...» لم تُكتب قطعا بالترتيب الذي تُرتب عليه اليوم. ومن الصحيح، بالمقابل، أن بروست، الذي نعرف كم كان يميل باستمرار إلى تضخيم نصه بالإضافات، كان لديه من الوقت للزيادة في حجم المجلدات الأخيرة أكثر منه في حالة الأولى ؛ ومن ثم فتثقل المشاهد الأخيرة هو نوع من ذلك اللاتوازن المشهور الذي سببه لرواية «بمخا...» تأخر نشرها الذي فرضته الحرب. لكن إذا فسرت الظروف الـ«مادة» التفصيلية، فإنها لا يمكنها أن تحلل التركيب العام. ويبدو جليا أن بروست تقصد، منذ البداية، ذلك الإيقاع

* م.ع. - الملاط : البيت الذي يُمارس فيه اللواط. في الأصل الفرنسي (maison) وفي الترجمة الأمريكية (male brothel).

* م.ع. - نسوق هنا على التوالي - كما فعلنا في الهامش الأسبق - أرقام صفحات الترجمة الأمريكية لرواية «بمخا...» الموافقة، كما جاءت في ترجمة جنيت الأمريكية (سنشير إلى ذلك من الآن بعارة الترجمة الأمريكية) : 140 / 150 / 200 / 225 / 252 / 80 / 110 / 65 / 270 / 80 / 440 / 215 / 35 / 150 / 100 / 30.

* م.ع. - الترجمة الأمريكية : 150.

المتزايد التقطع والـبـتـهـوـقـسـي الكثافة والخشونة، والذي يتقابل تقابلاً حاداً مع سلاسة الأجزاء الأولى التي هي سلاسة يكاد لا يدركها ذو حس، وكأن بروسست يرمي من وراء ذلك إلى أن يعارض بين النسيج الزمني لأقدم الأحداث والنسيج الزمني لأحدث الأحداث ؛ وذلك كما لو صارت ذاكرة السارد، مع ازدياد الوقائع قرب عهد، أكثر انتقاءً وأشد تضحيمياً في آن واحد.

ولا يمكن هذا التبدل في الإيقاع أن يحدّد ويؤوّل بدقة إلا إذا رُبطَ بمعالجات زمنية أخرى سندرسها في الفصل التالي. لكن لنا وعلينا من الآن فصاعداً أن نتفحص عن كُتب توزيع تنوع السرعات السردية اللامتناهي مبدئياً وتنظيمه : كيف يتمّان في الواقع ؟

فمن الناحية النظرية يوجد تدرج مستمر بدءاً من تلك السرعة اللامتناهي التي هي سرعة الحذف، حيث لا يوجد مقطع سردي يوافق مدّة ما في القصة، حتى ذلك البطء المطلق الذي هو الوقفة الوصفية، حيث لا يوافق مقطعاً ما من الخطاب السردى أي مدة في القصة⁽¹¹⁾. وفي الواقع، يتفق أن تكون التقاليد السردية، ولاسيما التقاليد الروائية، قد قلصت تلك الحرية، أو على كل حال نظمتها وهي تجري اختياراً بين كل الممكنات، هو اختيار أربع علاقات أساسية صارت - في أثناء تطور سيتحتم على تاريخ الأدب (وهو تاريخ لم يولد بعد) أن يدرسه في يوم من الأيام - الأشكال المقبولة للوتيرة الروائية، وذلك تقريباً كما كانت التقاليد الموسيقية الكلاسيكية قد ميزت في لاتناهي سرعات الأداء الممكنة بعض الحركات المقبولة (كالمتابطة والعاجلة والسريعة، إلخ.)، والتي تحكمت علاقات تتابعها وتناوبها في بنى كبنى السوناتة أو السمفونية أو الكونشرتو على مدى قرنين تقريباً. وهذه الأشكال الأساسية الأربعة للحركة السردية، والتي سنسميها من الآن فصاعداً الحركات السردية الأربع، هي الطرفان اللذان ذكرتهما منذ حين (وهما الحذف والوقفة الوصفية)، ووسيطان هما : المشهد، الذي هو «حواري» في أغلب الأحيان، والذي سبق أن رأينا أنه يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقاً عرفياً ؛ وما يسميه النقد المكتوب باللغة الإنكليزية «Summary»، وهو مصطلح (...) * نترجمه بـ«الحكاية الجملة» أو

م.ع. - لقد حذفنا في ترجمتنا عبارة قصيرة تتحدث عن إمكانات اللغة الفرنسية الاصطلاحية، وهي (في سياقها) : «...summary», terme qui n'a pas d'équivalent en français et que nous

«traduirons par *récit sommaire* ou, par abréviation, *sommaire*».

بـ«المجمل» على سبيل الاختصار - وهو شكل ذو حركة متغيرة (بيننا للثلاثة الأخرى حركة ثابتة، من حيث المبدأ على الأقل)، تستغرق بمرونة كبيرة في السير* كل المجال المتضمن بين المشهد والحذف. وقد يمكن تخطيط القيم الزمنية لهذه الحركات الأربع تخطيطاً كافياً جداً عن طريق الصيغ الرياضية التالية، التي يدل فيها زق على زمن القصة وزح على زمن الحكاية الذي ليس إلا زمناً كاذباً أو زمناً عرفياً :

الوقفة : زح = ن، زق = 0. إذن : زح > ∞ زق (12)

المشهد : زح = زق

المجمل : زح > زق

الحذف : زح = 0، زق = ن. إذن : زح > ∞ زق.

وتتم القراءة البسيطة لهذا الجدول عن لا تناظر يتمثل في غياب شكل ذي حركة متغيرة مناظر للمجمل، قد تكون صيغته الرياضية هي زح > زق. وطبعاً قد يكون هذا نوعاً من المشهد البطيء، ونفكر فوراً في المشاهد البروستية الطويلة، التي غالباً ما تبدو عند القراءة متجاوزة، كثيراً، للزمن القصصي الذي يفترض فيها أن تستغرقه. لكن المشاهد الروائية الضخمة، ولاسيما عند بروست، تمدد أساساً، كما سنرى، بعناصر غير سردية، أو تُقطع بوقفات وصفية، لكنها لا تُبطل تماماً الإبطاء. ثم إنه من المسلم به أن الحوار الخالص لا يمكن تبطلته. وبذلك يبقى السرد المفصل لأفعال أو أحداث تروى بأبطأ مما وقعت به أو تُحمّلت به. ولاشك في أن هذا النوع الأخير من السرد ممكن الحدوث بما هو تجربة مقصودة (13)، ولكنه ليس هنا شكلاً مقبولاً، ولا حتى شكلاً متحققاً فعلاً في التقاليد الأدبية، ما دام الواقع أن الأشكال المقبولة تنحصر في الحركات الأربع المذكورة.

المجمل

إلا أنه إذا تفحصنا السير السردى لرواية «بحثاً...» من وجهة النظر هذه، فإن أول ملاحظة تفرض نفسها هي الغياب الكلي تقريباً للحكاية الجملة بالشكل الذي اتخذته في تاريخ الرواية السابق كله، أي السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال. ويضرب خورخي لويس بورخيس مثالا على ذلك مقتبساً من رواية «ضون كينخوطه»، يبدو لي مميزاً إلى حد ما :

• م.ع. - السير: السرعة العادية.

وفي الأخير، رأى لوثارو أنه كان عليه أن يغتنم الوقت والفرصة اللذين أتاحهما له غياب أنسيلمو، فيستعجل حصار هذا الحصن الحصين. وبذلك هاجم كبرياءها بإطراء جمالها؛ لأنه لا شيء يضعف قلاع خيلاء الحسناوات ويخضعها أسهل من هذا الخيلاء نفسه يُطرى بلسان التزلف. هكذا إذن لَعَمَ صخرة فضيلتها بهمة وِعْدَة هما من القوة بحيث لو كانت كاميليا من الصُفْر، لاضطرت إلى الاستسلام. لقد بكى وتضرع وعرض وأطرى واستحث وتصنع هوى حقيقياً بكثير من علامات اليأس وبكثير من التظاهر، ما جعله ينال من شرفها ويظفر بما كان أقل توقعا له وأشد رغبة فيه (14).

ويعلق بورخيس قائلا: «إن فصولا كـ (هذا الفصل) تكوّن معظم الأدب العالمي، لا أكثر انحطاطاً». غير أنه لا يفكر هنا في علاقات السرعة بمعناها الحصري بقدر ما يفكر في التعارض بين التجريد الكلاسي (هنا، بالرغم من الاستعارات أو ربّما بسببها) والتعبيرية «الحديثة». وإذا أمعنا في تركيز نظرنا على التعارض بين المشهد والمجمل (15)، فإننا لا نستطيع طبعاً أن نوّكد أن هذا النوع من النصوص «يكون معظم الأدب العالمي»، لمجرد أن المجمل يجعله قصّره بالذات أدنى كمية بوضوح من الفصول الوصفية والدرامية في كل مكان تقريبا، وأن المجمل بالتالي ربما يشغل مكانة محدودة في مجموع المتن السردي، بما فيه الكلاسي. وبالمقابل، فمن الواضح أن المجمل ظل، حتى نهاية القرن التاسع عشر، وسيلة الانتقال الأكثر شيوعاً بين مشهد وآخر، الـ«خلفية» التي عليها يتمايزان، وبالتالي النسيج الذي يشكل اللّحمة المثلى للحكاية الروائية، التي يتحدد إيقاعها الأساسي بتناوب المجمل والمشهد. وعلينا أن نضيف أن معظم المقاطع الاستعادية، ولاسيما في ما سميناها استرجاعات كاملة، تنتمي إلى هذا النمط من السرد، الذي يضرب عليه الفصل الثاني من رواية «سيزار بيروتو» مثلاً نموذجياً ورائعاً هو:

تزوج بستاني من نواحي شينون، يُدعى جاك بيروتو، تزوج وصيفة سيدة كان يشتغل عندها في زراعة الكروم. وقد رزق منها بثلاثة أبناء؛ وقضت الزوجة نحبها وهي تضع ابنها الأخير، ولم يعيش الزوج المسكين بعدها طويلاً. وكانت السيدة تحب وصيفتها؛ فربت مع أبنائها أكبر أبناء بستانيها، والذي يسمى فرانسوا، وأدخلته مدرسة إكليريكية. ولما سيم فرانسوا بيروتو كاهناً، اختفى خلال الثورة الفرنسية وعاش حياة التشرّد

التي يعيشها الكهان غير المحلفين، الذين يطاردون كما تطارد الحيوانات المتوحشة، ويعدمون بالمقصلة في أحسن الأحوال(16).

ولا شيء من ذلك عند پروست. فاختزال الحكاية عنده لا يمر أبدا بهذا النوع من التسريع، حتى في المفارقات الزمنية، التي تكاد تكون دائما في رواية «بمخا...» مشاهد حقيقية، سابقة أو لاحقة، وليست نظرات عجلت إلى الماضي أو المستقبل. إنه يصدر عن نمط من التركيب مختلف تماما، سندرسه عن كثب في الفصل التالي تحت اسم الحكاية الترددية(17)، أو يبالغ في التسريع إلى أن يتعدى الحدود التي تفصل الحكاية الجملة عن الحذف المطلق. ومثال ذلك الطريقة التي تجمل بها الحكاية سنوات عزلة هارميسيل التي تسبق عودته إلى باريس خلال الحرب وتليها(18). ثم إن الخلط بين التسريع والحذف يكاد يكون جليا في التعليق الشهير الذي خصصه پروست لصفحة من رواية «التربية العاطفية» :

يوجد هنا «بياض»، «بياض» هائل(19)، ودون أدنى انتقال(20)، يتوقف قياس الزمن فجأة عن كونه مجرد أرباع الساعة، ويصير سنوات وعقوداً (...). وهو تبدل في السرعة خارق لم يهيء له شيء في الأسطر السابقة(21).

إلا أن پروست كان قد فرغ لتوه من تقديم ذلك المقطع بهذه العبارات :
في رأيي أن أجمل شيء في رواية «التربية العاطفية»، ليس جملة بل بياض،

وسيتابع حديثه قائلا :
ولهذا التبدل في الزمن طابع فعال أو وثائقي (عند بلزاك)...

ومن ثم لا نعرف هل الرائع هنا في نظره هو البياض، أي الحذف الذي يفصل بين الفصلين، أو هو التبدل في السرعة، أي الحكاية الجملة في السطور الأولى من الفصل الرابع. ولا شك في أن الحقيقة هي أن التمييز لا يهتبه في شيء، ما دام صحيحاً أنه غارق في نوع من «الكل أو لاشيء» السردية، بحيث لا يستطيع هو نفسه أن يسرع إلا «بجنون»(22) (على حد تعبيره هو)، حتى ولو جازف بالإقلاع (ولنهد هذه الاستعارة المستمدة من الميكانيكا إلى روح ألفريد أگوستيني* سيء الحظ)(23).

* م.ع. - ألفريد أگوستيني (Alfred Agostinelli): صديق حميم لپروست. في 1914، لقي مصرعه، بينما كان تلميذاً طياراً يتعلم التحليق بطائرة ذات محرك واحد تجاه شاطئ الأتتيب. وهذا هو سر استعارة جنيت والنعت الذي وصف به أگوستيني.

الوقفه

تخص الملاحظة السلبية الثانية الوقفات الوصفية. فعادة ما يُعتبر بروست روائياً سخياً بالأوصاف ؛ ولاشك في أنه يدين بتلك الشهرة لمعرفة انتقائية بطيبة خاطر لعمله الأدبي، حيث تُعزّل حتماً استطرادات ظاهرة كشجرات الزعرور في طانصونفيل ورماء إيلستير البحريين وفوارة الأميرة، إلخ. والواقع أن المقاطع الوصفية الجلية ليست كثيرة جداً (فهي لا تتجاوز الثلاثين إلا قليلاً) ولا طويلة جداً (فمعظمها لا يتجاوز أربع صفحات) بالقياس إلى حجم العمل الأدبي. ولعل نسبتها المثوية أضعف مما في بعض روايات بلزاك. ثم إن عدداً كبيراً من هذه الأوصاف (أكثر من الثلث بلا شك)⁽²⁴⁾ هو من النمط الترددي، أي أنها أوصاف لا ترتبط بلحظة خاصة في القصة بل ترتبط بسلسلة من اللحظات المتماثلة، وبالتالي لا يمكنها بأي حال من الأحوال أن تساهم في تبطئة الحكاية، بل العكس بالضبط هو الذي يحدث : هذا حال غرفة ليوني وكنيسة كومبري و«مشاهد البحر» في باليك وفندق ضونصير ومنظر البندقية الطبيعي⁽²⁵⁾، ومثل ذلك من الصفحات التي تتركب كل منها عدة ورودات للمنظر نفسه في مقطع وصفي واحد. لكن الأهم هو هذا : فحتى عندما لا يصادف الموضوع الموصوف إلا مرة واحدة (كأشجار هوديمسنييل)⁽²⁶⁾ أو عندما لا يخص الوصف إلا مظهراً من مظاهره (هو الأول عموماً، كما في حالة كنيسة باليك وفوارة كيرمانت والبحر في لاغاسبوليغ)⁽²⁷⁾، فإن ذلك الوصف لا يحتم أبداً وقفة للحكاية أو تعليقا للقصة أو للـ«عمل» (حسب المصطلح القديم). وفعلاً، إن الحكاية البروستية لا تتوقف عند موضوع أو منظر دون أن يوافق ذلك التوقف توقفاً تأملياً للبطل نفسه (سوان في قسم «حب لسوان»، ومارسيل في كل موضع آخر)، وبالتالي لا تفلت القطعة الوصفية أبداً من زمنية القصة.

وطبعاً، إن مثل هذا التناول للوصف ليس تجديداً في ذاته ؛ فعندما تصف الحكاية، في رواية «أستري»* مثلاً، اللوحات المعروضة في غرفة صيلاضون من قصر إيזור وصفاً مسهباً، فإننا نستطيع أن نعتبر ذلك الوصف مصاحباً إلى حد ما لنظرة صيلاضون الذي يكتشف هذه اللوحات عند استيقاظه⁽²⁸⁾. لكننا نعرف أن الرواية البلزاكية – على العكس من ذلك – رسخت قانوناً وصفيّاً (أكثر مطابقة من

* Astrée.

جهة أخرى نموذج الإعلان الصريح الملحمي⁽²⁹⁾ غير زمني على الإطلاق، وهو قانون يتخلى السارد بموجبه عن مجرى القصة (أو لا يبلغه كما في رواية «الأب كوربو» أو رواية «البحث عن المطلق»*) ويهتم بوصف منظر لا ينظرُ إليه أحدٌ - والحق يقال - في هذه النقطة من القصة، وصفا يتولاه باسمه الخاص لمجرد إخبار قارئه. ذلك، مثلا، ما تشير إليه الجملة التي تفتتح بها لوحة قصر كورمون في رواية «العانس»*:

من الضروري الآن الدخول إلى بيت تلك العانس التي كانت تتجه إليها كثير من الاهتمامات، والتي كان من المنتظر أن يلتقي عندها هذا المساء بالذات ممثلو هذا المشهد جميعاً⁽³⁰⁾.

هذا «الدخول» هو طبعا من عمل السارد والقارئ وحدهما، اللذين سيجوبان الدار والحديقة بينما يستمر «ممثلو هذا المشهد» الحقيقيون في التفرغ لمشاغلكم في موضع آخر، أو على الأصح ينتظرون أن تفضل الحكاية بالعودة إليهم وإعادةهم إلى الحياة حتى يستأنفوا تلك المشاغل⁽³¹⁾.

ونعلم أن ستندال كان متحررا دوما من ذلك القانون بسحقه للأوصاف، وبدججه دججا منظما تقريبا لما كان يقيه منها في مستوى عمل شخصياته أو هواجسها. لكن وضع ستندال، هنا وفي موضع آخر، يظل هامشيا وبلا تأثير مباشر. وإذا أردنا أن نعثر في الرواية الحديثة على نموذج أو رائد للوصف البروستي، كان فلوير أكثر من يجب التفكير فيه. وذلك ليس لأن النمط الجلزاكي غريب عليه تماما (انظر لوحة يونفيل التي تفتتح القسم الثاني من رواية «مدام بوقاري»)*؛ بل لأن حركة النص العامة⁽³²⁾ محكمة في معظم الوقت، وحتى في الصفحات الوصفية التي لها سعة معينة، بتمشي شخصية (أو عدة شخصيات) أو نظرتها فيتطابق جريان تلك الحركة تمام التطابق مع مدة هذه الجولة (اكتشاف إيما للمنزل الموجود في طوصط، نزهة فريديريك وروزانيت في الغابة)⁽³³⁾ أو ذلك التأمل الجامد (مشهد في حديقة طوصط، مقصورة لاقويسار ذات الزجاج الملون والتي تُرى من روان)⁽³⁴⁾.

ويبدو أن الحكاية البروستية كونت لنفسها قاعدة من مبدأ التزامن هذا. ونعرف أي عادة مميزة للمؤلف نفسه تحيل عليها قدرة البطل هذه على الوقوف

* *La recherche de l'absolu.*

* *Vieille Fille.*

مشدوها لدقائق طويلة أمام موضوع (شجرات الزعرور في طانصونفيل، بركة مونجوقان، أشجار هوديمسنييل، شجرات تفاح مزدهرة، مناظر البحر، إلخ.) تتأني قوة فنتته من وجود سر خفي، رسالة لا تزال مستغلقة ولكنها ملحة، مخطط للكشف النهائي ووعده به محجوب. هذه التوقفات التأملية هي عموماً ذات مدة لا تجازف مدة قراءة النص الذي «يرويه»ها (حتى ولو كانت قراءة بطيئة جداً) بتجاوزها : ذلك مثلاً شأن رواق إيلستير عند الدوق ده كيرمانت، الذي لا يشغل ذكره أربع صفحات⁽³⁵⁾، والذي يتبين مارسيل بعد فوات الأوان أنه شده إليه خلال ثلاثة أرباع الساعة، فيما كان الدوق الذي يتضور جوعاً يصبر بعض الضيوف الموقرين، الذين نذكر من بينهم الأميرة ده پارم. والواقع أن الـ«وصف» الـ«البروستي» ليس وصفاً للموضوع المتأمل بقدر ما هو حكاية وتحليل للنشاط الإدراكي عند الشخصية المتأمل : من انطباعات، واكتشافات تدريجية، وتبدلات في المسافة والمنظور، وأخطاء وتصويبات، وهمم أو خيالات أمل، إلخ. وهو تأمل نشيط جداً في الحقيقة، ويتضمن «قصة بأكملها». وهذه القصة هي التي يرويها الوصف البروستي. فلنعد مثلاً قراءة الصفحات القليلة المكرسة لرماة إيلستير البحريين في باليك⁽³⁶⁾. وسنرى كم تتزاحم فيها الألفاظ التي لا تدل على ما هو رسم إيلستير، بل على «الأوهام البصرية» التي «يعيد خلقها»، والانطباعات الزائفة التي يثيرها ويبددها دورياً : يبدو، يظهر، يلوح، كما لو، كنا نحس، نقول، كنا نظن، كنا نفهم، كنا نرى ظهوره ثانية، كنا نجري بين الحقول المشمسة، إلخ. : فالنشاط الجمالي ليس هنا مريحاً جداً، لكن هذه السمة لا تتعلق فقط بـ«استعارات» الرسام الانطباعي الخداعة ؛ بل يُبذل مجهود الإدراك هذا نفسه، الصراع أو اللعب نفسه مع المظاهر، أمام أدنى موضوع أو منظر طبيعي. فهذا هو ذا مارسيل الصغير (جداً) في صراع مع حفنة الزيزفون المجفف للعبة ليوني : «كما لو أن رساماً»، «كانت الأوراق (...) تبدو بمظهر (...) أكثر الأشياء تبايناً»، «لكن تفاصيل كثيرة (...) كانت تمنحني متعة فهم أن هذه كانت فعلاً سيقان زيزفونات حقيقية»، «كنت أدرك»، «كان الألق الوردية يبين لي أن هذه التويجيات كانت فعلاً تلك التويجيات التي»، إلخ⁽³⁷⁾ : إنها تربية مبكرة كاملة لفن الرؤية، فنٌ تجاوز المظاهر الخداعة، فن تبيين الهويات الحقيقية، تربية تعطي هذا الوصف (الذي هو ترددي من جهة أخرى) مدة قصصية مستوفاة عن آخرها. ويُبذل جهد الإدراك ذاك نفسه أمام نافورة هوبير روبر، التي

أنقل وصفها كاملا ولا أزيد عليه إلا التشديد على الألفاظ التي تميز مدة المنظر ونشاط البطل، المقنع هنا بفاعل مُبْهَم زائف التعميم (إنه «on» [المراء] الذي يستعمله بريشو) يضاعف حضوره دون أن يبطئه :

في فُرْجةٍ تحيط بها أشجار جميلة كان العديدُ منها قديما مثلها، كانت مفروسة على انفراد ؛ فكان المراء يراها من بعيد رشيقة جامدة متصلبة، بما أنها لا تسمح للنسيم بأن يحرك من نثار قترعتها الشاحبة الراحشة إلا أخفه. وكان القرن الثامن عشر قد هذب رشاقة خطوطها، لكنه كان يبدو قد وضع حدًا لحياتها وهو يرسخ نمط الانبجاس ؛ فعلى هذا البعد كان لدى المراء انطباع بالفن أكثر مما لديه إحساس بالماء. وكانت السحابة الرطبة نفسها التي كانت تتكسد دائما في قمتها، تحتفظ بطابع العصر كتلك التي تحتشد في السماء حول قصور فرساي. لكن المراء يدرك عن قرب (وهو يراعي - كأحجار قصر عتيق - الرسم المخطوط أولاً) أن مياهها جديدة دائما هي التي كانت تثب وتريد أن تخضع لأوامر المعماري القديمة، فلم تكن تنفذها بدقة إلا وهي تبدو متهكة إياها، بما أنه يمكن قفزاتها الكثيرة المشتة وحدها أن تخلف على بُعد الانطباع باندفاع واحد. وغالبا ما كان هذا الأخير في الواقع ينقطع كتناثر الشلال، بينما كان قد بدا لي، من بعيد، غير قابل للانحناء، كثيفا، ذا تواصل لا ثغرة فيه. وعن قرب أقرب شيئا ما، كان هذا التواصل - الخطي تماما في الظاهر - قد ضمنه لكل نقطة من نقاط صعود الانبجاس - في كل مكان يُفترض أن ينكسر فيه - بدء أنبجاس مواز (واستثناءه الجانبي) كان يرتفع ارتفاعا أعلى من الأول وكان هو نفسه يرفعه ثالث إلى مستوى أعلى، ولكنه مستوى مُتَعَبٌ له سلفا. فعن قرب، كانت قطرات لا قوة لها تسقط من عمود الماء وهي تلتقي أخواتها الصاعدات في الطريق، وكانت أحيانا تتموج، ممزقة محجوزة في دوامة للهواء يربكها هذا التدفق الذي لا ينقطع، قبل أن تغرق في الحوض. كانت تعاكس تردداتها، مرورها في الاتجاه المعاكس، وكانت تُموه بخارها الحار الرطب استقامة تلك الساق (وتوترها) التي تحمل فوق نفسها سحابة مستطيلة مكونة من ألف قطيرة، لكنها مصبوغة في الظاهر بلون أسمر مذهب ثابت، كانت تصعد، جامدة مشيقة سريعة غير منكسرة، لتتضاف إلى سُحُب السماء. ومن سوء الحظ أن هبة ريح كانت تكفي لإرسالها منحرفة إلى الأرض ؛ بل أحيانا كان مجرد انبجاس متمرد يتشعب فيلبل حتى النخاع عامة الناس المتغافلين المحبين للتأمل لو لم يكونوا قد ظلوا على بُعد محترم (38).

نعثر مرة أخرى على هذا الوضع، أكثر تفصيلا إلى حد بعيد، في أثناء حفلة كيرمانت النهارية، التي تقوم الثلاثون صفحة* الأولى منها على الأقل (39) على نشاط التعرف والتحقق من الهوية، هذا النشاط الذي تفرضه على البطل شيخوخة «مجتمع» بأكمله. فمن أول وهلة، تبدو هذه الصفحات الثلاثون وصفية تماما: فهي وصف لصالون كيرمانت بعد غياب دام عشر سنوات. بل الواقع أننا بصدد حكاية هي: كيف على البطل، الذي يمرُّ من شخص إلى آخر (أو من أشخاص إلى آخرين)، أن يبذل في كل مرة الجهد - العقيم أحيانا - لكي يتعرف الدوق ده شاتلرو في هذا العجوز القصير؛ والسيد دارجنكور تحت لحيته؛ والأمير داكريجنجت الذي شرفه تقدُّم السنِّ؛ والكونت ده... الشاب بصفته عقيدا سابقا؛ وبلوخ بصفته الأب بلوخ، إلخ.. وذلك بما أنه يبذل في كل لقاءٍ «الجهد الذهني الذي كان يجعله» يتردد بين ثلاثة أشخاص أو أربعة»، وذلك «الجهد الذهني» الآخر، الأكثر إقلاقا، والذي هو عمل التحقق ذاته من الهوية:

ف«تعرف» شخص، وأكثر من ذلك التحقق من هويته بعد الإخفاق في تعرفه، معناه التفكير في أمرين متناقضين تحت تسمية واحدة، ومعناه التسليم بأن من كان هنا، أي الكائن الذي يتذكره المرء لم يعد موجودا، وبأن من هو موجود الآن، كائن لم يكن يعرفه؛ وهذا يضطره إلى التفكير في سر يكاد يكون مقلقا كسر الموت الذي يبدو، علاوة على ذلك، كأنه مقدمته ونذيره (40).

إنه استبدال مؤلم، كاستبدال الذي عليه أن يجريه، أمام كنيسة بالييك، من الواقعي إلى الخيالي: «كان عقلي... يدهش لرؤية التمثال الذي كان قد نحته ألف مرة، وقد تقلص الآن إلى مظهره الحجري الخاص»... وهو عمل فني «متحول، كالكنيسة ذاتها، إلى عجوز قصيرة من حجر كنت أستطيع قياس ارتفاعها وعدَّ تجاعيدها» (41). وهو مراكبة مَرِحَة - على العكس من ذلك -، مراكبة تتيح مقارنة ذكرى كومبري بمنظر البندقية الطبيعي، «انطباعات مماثلة... ولكنها منقولة إلى أسلوب مختلف تماما وأكثر غنى» (42). وهو أخيرا مجاورة صعبة، بهلوانية تقريبا: قِطَع «المنظر الطبيعي عند شروق الشمس»، التي تُلمَح بالتناوب عبر زجاجتي النافذتين المتقابلتين في حافلة السكة الحديدية بين پاريز وبالبيك، وتجبر البطل على «الجرى من نافذة إلى أخرى

* ع.م. - في الترجمة الأمريكية: الصفحات الخمس والعشرون.

كي يقرب ما بين الأجزاء المتناوبة والمتقابلة من صباح(هـ) الجميل القرمزي والمتلون ويجمَعها على قماشة واحدة ويحصل منها على رؤية كلية ولوحة مستمرة»(43).

هكذا نتبين أن التأمل عند پروست ليس وميضاً لحظياً (كالتأبه) ولا لحظة نشوة كسلى ومريجة ؛ بل هو نشاط مكثف - فكري وغالبا بدني - يشكل الحديث عنه، إجمالاً، حكاية كأي حكاية أخرى. ومن ثم يفرض استنتاج نفسه، وهو أن الوصف، عند پروست، يتلشى في السرد، وأن النمط المقبول الثاني من الحركة - أي نمط الوقفة الوصفية - لا يوجد عنده، لسبب بديهي هو أن الوصف عنده ليس وقفة للحكاية على الإطلاق.

الحذف

بغياب الحكاية الجملة وغياب الوقفة الوصفية، لا يبقى إذن في جدول الحكاية البروستية إلا حركتان من الحركات التقليدية هما: المشهد والحذف. وقبل تناول السير الزمني ووظيفة المشهد البروستي، نتحدث قليلا عن الحذف. ولا نقصد هنا طبعاً إلا الحذف بمعناه الحصري، أو الحذف الزمني، مهملين تلك الإسقاطات الجانبية التي احتفظنا لها باسم النقصان.

فمن وجهة النظر الزمنية، يرتد تحليل الحذف إلى تفحص زمن القصة المحذوف، وأول مسألة هنا هي معرفة هل تلك المدة مشار إليها (حذف محدد) أم غير مشار إليها (حذف غير محدد). هكذا يقع بين نهاية قسم «جيلبيرت» وبداية قسم «بالبيك» حذف مقداره ستان محددتان بوضوح :

كدت أبلغ درجة تامة من اللامبالاة بجيلبيرت، عندما سافرت بعد ذلك بستين مع جدتي إلى بالبيك(44).

وبالمقابل، نتذكر أن المحذوفين المتعلقين بإقامتي البطل في المصححة غير محددتين (تقريباً) على حد سواء («سنوات طويلة»، «سنوات كثيرة»)، فيضطر المحلل إلى استدالات صعبة أحياناً.

ومن وجهة النظر الشكلية، سنميز :

أ) المحذوف الصريحة، كذلك التي استشهدتُ بها منذ حين، والتي تصدر إما

عن إشارة (محددة أو غير محددة) إلى رذح الزمن الذي تحذفه، الأمر الذي يماثلها مع مجملات سريعة جداً من نمط «مضت بضع سنين» (وفي هذه الحالة فإن هذه الإشارة هي التي تشكل الحذف بما هو مقطع نصي، والذي لا يساوي عندئذ الصفر تماماً)؛ وإما عن حذف مطلق (درجة الصفر في النص الحذفي) مع إشارة إلى الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية (ونمطه هو «بعد ذلك بستين»، المذكور قبل قليل). وهذا الشكل الأخير حذفي بصرامة أكبر طبعاً، وإن كان صريحاً أيضاً، وليس أكثر إيجازاً بالضرورة؛ لكن النص يوميء في هذا الشكل إلى الإحساس بالفراغ السردى أو الثغرة إيماء أكثر تماثلية، أكثر «إيقونية» (بمعنى تشارلز صندرز پورس ورومان ياكسن)⁽⁴⁵⁾. ثم إنه يمكن كلا هذين الشكلين أن يضيفا إلى الإشارة الزمنية تماماً خبراً ذا مضمون قصصي، من نوع: «مضت بضع سنوات من السعادة»، أو «بعد بضع سنوات من السعادة». وهذه الحذوف المنعوتة هي أحد موارد السرد الروائي. ويضرب عليه ستندال في روايته «دير شترثريي پارما»* مثلاً بارزاً، فضلاً عن أنه متناقض بسذاجة، بعد اللقاءات الليلية بين فابريس وكليليا :

هنا، نستأذن في التغاضي عن حيز من ثلاث سنوات، دون أن نقول
عنه ولو كلمة واحدة (...). بعد هذه السنوات الثلاث من السعادة
الإلهية...⁽⁴⁶⁾.

لنصف أن النعت السلبي نعت كأي نعت آخر؛ ومثاله هو عندما يقفز فيلدينك، الذي يعتقد ببعض المبالغة أنه أول من غير إيقاع الحكاية وحذف أوقات العمل الميتة⁽⁴⁷⁾، عندما يقفز فوق اثنتي عشرة سنة من حياة طوم دجونز مدّعياً أنه «لم يحدث شيء خلال تلك الفترة يستحق مكانة في ذلك التاريخ»⁽⁴⁸⁾؛ ونعرف كم كان ستندال يستحسن هذه الطريقة المطلقة ويقلدها. ولا شك في أن الحذفين اللذين يحيطان بحادثة الحرب، في رواية «بختا...»، هما حذفان منعوتان، ما دمنا نعلم أن مارسيل قد قضى تلك السنوات في المصححة، يُعالج دون أن يعافى، ودون أن يكتب. لكن ذلك الحذف الذي يفتح قسم «بالبيك I» منعوت كذلك تقريباً، وإن بطريقة استرجاعية، لأن القول: «كدت أبلغ درجة تامة من اللامبالاة بسجيليرت، عندما (...) بعد ذلك بستين (...)» يعادل القول: «خلال سنتين، كنت أنفصل شيئاً فشيئاً عن جيليرت».

* La Chartreuse de Parme.

ب) الحذف الضمنية، أي تلك التي لا يُصرَّح في النص بوجودها بالذات، والتي إنما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية. وهذه حال الزمن غير المحدد المنقضي بين نهاية كتاب «الفتيات المزهرات» وبداية قسم «كيرمانت» : فنحن نعلم أن مارسيل كان قد عاد إلى باريس، حيث اهتدى إلى «غرفته» (القديمة واطئة السقف) (49) ؛ ونجده ثانية في شقة جديدة تابعة لقصر كيرمانت، وهو ما يفترض حذف بعض الأيام على الأقل، وربما أكثر. وهي أيضا، بطريقة أكثر تحييراً، حال بعض الشهور التالية لوفاة الجدة (50). فهذا الحذف أحرص تماما : إذ تركنا الجدة على فراش موتها، في أول الصيف على الأرجح؛ وتُستأنف الحكاية بهذه الألفاظ : «مع أنه كان يومَ أحدٍ خريفِيٍّ فقط...». إن الحذف محدد ظاهريا بفضل هذه الإشارة إلى التاريخ، لكن بطريقة غير دقيقة كثيرا، بل ستصبح بعد ذلك غامضة (51) ؛ إنه بالخصوص غير منعوت، وسيظل كذلك : فنحن لن نعرف أبدا أي شيء، ولو استعاديا، مما كانت عليه حياة البطل خلال هذه الشهور القلائل. ولعل هذا هو الصمت الأكثر إبهاما في رواية «بجثا...» كلها، ولا شك في أن هذا التكم غير خال من الدلالة إذا ما تذكرنا أن وفاة الجدة تنقل وفاة أم المؤلف نقلا فنيا إلى حد كبير (52).

ج) وأخيرا، إن أكثر أشكال الحذف ضمنية هو الحذف الافتراضي تماما، والذي تستحيل موقَّعته، بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان، والذي ينم عنه بعد فوات الأوان استرجاعٌ كتلك الاسترجاعات التي سبق أن صادفناها في الفصل السابق (53) : رحلات إلى ألمانيا، إلى جبال الألب، إلى هولندا، الخدمة العسكرية. ونحن هناك في حدود تماسك الحكاية طبعا، وبذلك بالذات في حدود شرعية التحليل الزمني. لكن تعيين الحدود ليس أتفه مهمة لمنهج للتحليل ؛ ونذكر عَرَضاً أن دراسة عمل أدبي كرواية «بجثا عن الزمن الضائع» وفقا لمقاييس الحكاية التقليدية ربما لها، على العكس من ذلك، تبرير أساسي هو أنها تمكن من تعيين دقيق للنقاط التي يتجاوز فيها مثل هذا العمل الأدبي تلك المقاييس تجاوزا مقصودا أو غير مقصود.

المشهد

إذا أخذنا بعين الاعتبار واقعة أن الحذف، مهما كان عددها وقوة حذفها،

تُمثّل جزءاً من النصّ منعدماً عملياً، فلا بد لنا من الانتهاء إلى نتيجة مفادها أن كلية النصّ السردى البروستي يمكن أن تحدد بأنها مشهد، بالمعنى الزمنى الذى نعرّف به هنا ذلك المصطلح، وبغض النظر الآن عن الطابع الترددى لبعض من تلك المشاهد(54). ومن ثم فقد انتهى أمر التناوب التقليدى مجمل/مشهد، الذى سنراه فيما بعد وقد استبدل به تناوب آخر، لكن علينا منذ الآن أن نلاحظ تبديلاً فى الوظيفة يعدل الدور البنيوي للمشهد على كل حال.

ففى الحكاية الروائية كما كانت تشتغل قبل رواية «بمخا...»، كان التعارضُ فى الحركة بين مشهد مفصلّ وحكاية مجمّلة يكاد يحيل دوماً على تعارضٍ فى المضمون بين الدرامى وغير الدرامى، بما أن أزمنة العمل القويّة تُزامن أكثر لحظات الحكاية حدّة فى حين كانت الأزمنة الضعيفة تُلخّص فى خطوطها العريضة وكما لو من مسافة بعيدة جداً، وفقاً للمبدإ الذى رأينا فيلدينك يعرضه. ومن ثم فالإيقاع الحقيقى للقانون الروائى، والذى لا يزال قابلاً جداً للإدراك فى رواية «مدام بوفاري»، هو تناوب بين مجملات غير درامية ذات وظيفة هى الانتظار والوصل، ومشاهد درامية دورها فى العمل حاسم(55).

ولا يزال من الممكن الإقرار بذلك الوضع لبعض من مشاهد رواية «بمخا...»، كـ«مأساة النوم» والتجديف بمونجوفان وحفلة القتلايا الساهرة وغضب شارلوس الشديد على مارسيل ووفاة الجدة وطرده شارلوس والكشف النهائى طبعاً(56) (وإن كنا هنا بصدد «عمل» داخلى تماماً)، والتي تدلّ كلّها على مراحل أحادية الاتجاه فى حلول قدر من الأقدار. لكن ذلك طبعاً ليس وظيفة أكثر المشاهد البروستية طولاً ونمطية، أعني تلك المشاهد الضخمة الخمسة التى تشغل بمفردها زهاء ستمئة صفحة*، وهى : حفلة فيلپارينيس النهارية، حفلة عشاء كيرمانت، الحفلة الساهرة عند الأميرة، الحفلة الساهرة فى لاغاسپوليفغ، حفلة كيرمانت النهارية(57). فلكل من هذه المشاهد - كما سبق أن لاحظنا - قيمة افتتاحية، لأنّ كلاً منها يدل على دخول البطل إلى موضع (أو وسط) جديد وينوب عن السلسلة كلها، التى يفتتحها، والتي قوامها المشاهد المشابهة التى لن تروى والتي هي : حفلات استقبال أخرى عند السيدة ده فيلپارينيس وفى وسط كيرمانت، حفلات عشاء

* ع.م - فى الترجمة الأمريكية : 450 صفحة.

أخرى عند أوريان، حفلات استقبال عند الأميرة، حفلات ساهرة أخرى في لاغاسبوليغ. ولا تستحق أي من هذه الحفلات المجتمعية الافتتاحية من الانتباه أكثر مما تستحقه كل تلك الحفلات المجتمعية المماثلة التي تليها والتي تمثلها هي، إلا لأنها الأولى في سلسلتها، ولأنها تثير بصفتها كذلك فضولا ستشرع العادة في إضعافه عقب ذلك⁽⁵⁸⁾. ومن ثم فنحن لسنا هنا بصدد مشاهد درامية، بل بصدد مشاهد نمطية أو تمثيلية، يندثر فيها العمل (حتى بالمعنى الواسع جدا الذي يجب إعطاؤه لهذا المصطلح في الكون البروستي) كليا تقريبا لصالح النعت النفسي والمجتمعي⁽⁵⁹⁾.

ويستتبع هذا التبديل في الوظيفة تعديلا محسوسا جدا في النسيج الزمني: فعلى عكس التقاليد السابقة، التي كانت تجعل من المشهد موضع تركيز درامي متحرر تماما تقريبا من العوائق الوصفية والخطائية، وأكثر تحررا من التداخلات المفارقة زمنيا، فإن المشهد البروستي - كما لاحظ ج.ب. هوستون⁽⁶⁰⁾ - يؤدي في الرواية دور «بؤرة زمنية» أو قطب جاذب لكل أنواع الأخبار والظروف التكميلية: فهو يكاد يكون دوما مضحما، لا بل مرهقا باستطرادات من كل الأنواع، من استعادات واستشرافات ومعتروضات ترددية ووصفية وتدخلات تعليمية من السارد، إلخ، مخصصة كلها لتجمع في استخدام حول الحفلة - الذريعة مجموعة من الأحداث والاعتبارات القادرة على إعطاء تلك الحفلة قيمة منتخبة تماما. إن إحصاء تقريبا جدا منصبا على المشاهد الكبرى الخمسة المعنية يُبرز جيدا الوزن النسبي لهذه العناصر الخارجة عن الحفلة المروي عنها، ولكنها أساسية موضوعاتيا لما كان بروست يسميه «تغذيتة» (الإضافية): فهي، في حفلة فيلپاريزيس النهارية، 34 صفحة من أصل 100*؛ وفي حفلة عشاء كيرمانت، 63 من أصل 130*؛ وفي حفلة كيرمانت الساهرة، 25 من أصل 90*؛ وأخيرا في حفلة كيرمانت النهارية الأخيرة - التي يشغل 55 صفحة* الأولى منها خليط يكاد لا يتميز من المونولوج الداخلي للبطل والخطاب النظري للسارد، والتي يُتناول الباقي منها (كما سنرى فيما بعد) على صعيد ترددي أساسا -، تنقلب النسبة فتكون اللحظات السردية تماما (50 صفحة بالكاد

• ع.م. - في الترجمة الأمريكية : 35 صفحة من أصل 75.
• ع.م. - في الترجمة الأمريكية : 43 صفحة من أصل 90.
• ع.م. - في الترجمة الأمريكية : 17 صفحة من أصل 62.
• ع.م. - في الترجمة الأمريكية : 52 صفحة.

من أصل 180* هي التي تبدو منبثقة من نوع من المزيج الوصفي - الخطابي المعقد البعيد جدا عن المقاييس المعتادة للزمنية «المشهدية» بل عن كل زمنية سردية - كتلك التفت اللحنية التي تُدرك في الميازين الأولى من معزوفة «الفالس»^{*}، عبر غشاوة من الإيقاع والتناغم. لكن السديم هنا ليس شروعيًا، كسديم موريس رافيل أو سديم الصفحات الأولى من قسم «سوان»، بل العكس: كما لو كانت الحكاية في هذا المشهد الأخير تريد، في النهاية، أن تتحلل تدريجياً وتعرض صورة اختفائها الخاص المبهمة عمدا والمشوشة بدقة.

هكذا نتبين أن الحكاية السردية لا تدع أي حركة من الحركات السردية التقليدية سليمة، وأن مجموع النسق الإيقاعي للسرد الروائي يبدو عميق التأثير بذلك. لكن يبقى لنا أن نعرف تعديلا أخيرا، لا شك في أنه الأكثر حسما، سيتمنح انبثاقه وتعميمه للزمنية السردية الخاصة برواية «بحثا...» نعمة جديدة تماما - إيقاعا لم يُسمع قط.

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 40 صفحة من أصل 140.

* *La Valse.*

هامش

- (1) Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1967, p. 164.
- [م.ع. - تر. عربية : جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمها وعلق عليها صيَّاح الجهم، نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق، 1977، ص. 253]. نعلم أن ريكاردو يعارض بين *narration* [السرْد] و *fiction* [المتخيّل] بالمعنى الذي أعارض به هنا بين *récit* [الحكاية] (وأحيانا *narration* [السرْد] و *histoire* [القصة] أو *diégèse* [القصة]) : «السرْد هو طريقة المتخيّل، والمتخيّل هو ما يُقَصُّ» (نفسه، ص. 11 [م.ع. - الترجمة العربية لنفسها، ص. 9]).
- (2) هذا الإجراء يقترحه كونتر مولر، في مقال مذكور (هو : «Erzählzeit»)، 1948، ور. بارط، في :
«Le discours de l'histoire», *Information sur les sciences sociales*, août 1967
- (3) ذلك ما يسمّيه كريستيان متز (مرجع مذكور، ص. 122 وما بعدها) «الفئة المركّبة (la syn- tagmatique) [السرديّة] الكبرى».
- (4) نعلم فضلا عن ذلك أن القيد الخارجي هو وحده المسؤول عن القطيعة الحالية بين قسم «سوان» وكتاب «الفتيات المزهرات». ولم تثر العلاقات بين التقسيمات الخارجية (أقسام، فصول، إلخ.) وتمفصلات سرديّة داخلية، لم تثر - حتى الآن، بكيفية عامة وعلى حدّ علمي - كل الانتباه الذي تستحقّه. ومع ذلك تحدّد هذه العلاقات إيقاع حكاية من الحكايات، إلى حد كبير.
- (5) نرى أن المرّتين الوحيدتين اللتين تتوافق فيهما التمفصلات السرديّة والتقسيمات الخارجية هما نهايتا الإقامة في بالبيك (نهاية كتاب «الفتيات...» ونهاية كتاب «سدوم...») ؛ ويمكننا أن نضيف إليهما المرات التي تتوافق فيها تمفصلات وتقسيمات فرعية : نهاية قسم «كومبري» ونهاية قسم «حب لسوان» ونهاية قسم «حول السيدة سوان». وكل ما تبقى فهو تراكب. لكن تقطعي ليس معصوما من الخطأ، وقصارى ما يطمع فيه أن يكون ذا قيمة إجرائية.
- (6) Willy Hachez, «La Chronologie et l'âge des personnages de A.L.R.T.P.», *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust*, 6, 1956 ; «Retouches à une chronologie», *ibid.*, 11, 1961 ; «Fiches biographiques de personnages de Proust», *ibid.*, 15, 1965. H.-R. Jauss, *Zeit und Erinnerung*, in *A.L.R.T.P.*, Carl Winter, Heidelberg, 1955). Georges Daniel, *Temps et Mystification dans A.L.R.T.P.*, Nizet, Paris, 1963.
- (7) يضاف إلى هذا التنافر في التسلسل الزمني تنافر ناشيء من غياب كل ذكر (وكل احتمال) لميلاد جيلبيرت في قسم «حب لسوان»، يفرضه مع ذلك التسلسل الزمني العام.
- (8) نعلم أن هذين التناقضين ناجمان عن طرفين خارجيين هما : التحرير المعزول لقسم «حب لسوان» والمدمج بعد فوات الأوان في المجموع، والإسقاط المتأخر على شخصية البيروين لوقائع مرتبطة بالعلاقات بين بروست والفريد أكوستينيلى [م.ع. - راجع هامش ص. 111].
- (9) PI, 486 et 608/RHI, 372.
- (10) إن مدة الإقامة الأولى، بين طانصونفيل والحرب (PIII, 723/RHII, 890)، لا يحدّها النص بدقة («السنوات الطويلة (...)) التي كنت أمضيها بعيدا عن بانز للاستشفاء في إحدى المصححات، إلى أن جاء وقت، هو مستهل 1916، لم تعد فيه لهذه المصححة هيئة طبية»، لكن السياق يحددها بدقة، بما أن =

* م.ع. باللاتينية في الأصل (terminus ante).

= نقطة البداية* هي 1902 أو 1903، ونقطة النهاية* هي التاريخ الصريح الذي هو عام 1916، بما أن سفر شهرين إلى باريس في 1914 (PIII, 737-762/RHII, 900-919) ليس إلا استراحة في تلك الإقامة. كما أن مدة الإقامة الثانية (بين الحرب وحفلة كيرمانت النهارية [PIII, 854/RHII, 988])، التي يمكن أن تبدأ عام 1916، مدة غير محددة هي أيضا؛ لكن العبارة المستعملة («مضت سنوات كثيرة») تحول دون اعتبارها أقصر من الأولى، وتجبرنا على وضع العودة الثانية، وبالتالي حفلة كيرمانت النهارية (بل لحظة السرد، التي تليها بعد ذلك بثلاث سنوات على الأقل) بعد 1922، وهو تاريخ وفاة بروسست - ولا ضرر في ذلك مادامنا لا ننوي مطابقة البطل بالمؤلف. وتلك الإرادة طبعاً هي التي تضطر و. هاشي (، 1965، p. 290) إلى تقليص الإقامة الثانية إلى ثلاث سنوات على الأكثر، بالرغم من النص.

(11) يمكن أن تسبب هذه الصياغة في سوء فهم أودّ تبديدهما على الفور : 1) فأن لا يوافق مقطع من الخطاب أيّ مدّة في القصة أمر لا يخص الوصف وحده، بل يسم أيضاً تلك الاستطرادات التعليقية المكتوبة بصيغة الحاضر والتي عادة ما تسمى - منذ بلن وبرومير - تطفلات المؤلف أو تدخلاته، والتي سنعر عليها من جديد في الفصل الأخير. لكن ما يميز هذه الاستطرادات هو أنها ليست سردية بالمعنى الحصري. وبالمقابل، فإن الأوصاف قصصية، ما دامت مشكلة لكون القصة الرمكاني، وبالتالي فتناولها يقتضي ضمناً تناول الخطاب السردية. 2) ليس كل وصف وقفة في الحكاية بالضرورة، وسنلاحظ ذلك عند بروسست نفسه. لذلك لا نهم هنا بالوصف، بل بالوقفة الوصفية، التي لا تلتبس إذن بكل وقفة ولا بكل وصف.

(12) هذا الرمز الرياضي ∞، (أكبر إلى ما لا نهاية) وعكسه ∞ (أصغر إلى ما لا نهاية)، يقال لي إنهما ليسا أصيلين رياضياً. ومع ذلك، فأنا أصر عليهما لأنهما يدوان - في هذا السياق وللإنسان النزيه - شفافين أكثر ما يمكن، ليدلا على فكرة هي نفسها مشتبه فيها رياضياً، لكنها واضحة جداً هنا.

(13) إنها تقريباً حال رواية «الصورة المكبرة»* لسكلود مورياك (1963)، التي تخصص حوالي 200 صفحة لمدة مقدارها دقيقتان. لكن هناك أيضاً، لا يصدر تمطيط النص عن تمديد حقيقي للمدة، بل عن إدراجات شتى (استرجاعات ذاكرية، إلخ.).

(14) Cervantes, *Don Quichotte*, I, chap. 34 [Trad. Angl. *The Adventures of Don Quixote*, Part I, chap. 34, trans. J. M. Cohen (Harmondsworth : Penguin, 1950), p. 300]; cité in: J. L. Borges, *Discussions*, Paris, 1966, pp. 51-52 [تر. عربية : ثربانتس، ضون كيوخوطه، ترجمه عن الإسبانية عبد الرحمن بلوي، ج. 2، دار النهضة العربية، القاهرة، 1965، ص. 22]. ومقارنة هذا الجميل بمُجمل أكثر تطلقاً (ولكنه مبرر) عن مدار مماثل، عند فيلدينك، أمر يفرض نفسه :

حتى لا يتعب القاري، يزرجه في كل مشهد من هذه المغازلة (الذي وإن كان في رأي مؤلف عظيم أكثر مشاهد الحياة تسلية للممثل، فله عمل ومضجر للججمهور كأي شيء آخر)، لنقتصر على النقطة الجوهرية. لقد خطا القبطان خطواته إلى الأمام طبقاً للأصول، وحيث القلعة طبقاً للأصول، واتى بها الطاف، طبقاً للأصول الخاصة، إلى الاستسلام من غير قيد أو شرط.

(Henry Fielding, *Tom Jones*, Book I, chap. 11 [New York : Norton Critical Editions, 1973], p. 52 ; [trad. fr. *Tom Jones*, trad. La Bédoyère, I, p. 11]).

(15) انظر : Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, London, 1921. [تر. عربية : بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر. عبد الستار جواد، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1981].

* م.ع. - باللاتينية في الأصل (terminus ad).

* *L'Agrandissement*.

(16) Garnier, p. 30 [Trad. amér. *César Birotteau, Béatrix, and Other Stories*, Trans. E. Marriage and J. Waring (Philadelphia, 1899), p. 22].

لقد أشار فيليس بتتلي إشارة واضحة - على أثر لوبوك - إلى العلاقة الوظيفية بين الجممل والاسترجاع فقال :

إن إحدى أهم وظائف الحكاية المجلمة وأكثرها تواترا هي أن تروي في عجلة مرحلة من الحياة الماضية. فالروائي، بعد أن يثير اهتمامنا بشخصياته وهو يروي لنا مشهدا، يدير موكبه فجأة إلى الوراء، ثم إلى الأمام، حتى يعطينا مجملا، سريعا عن تاريخها الماضي، ملخصا استعاديا.

(«Use of Summury», from *Some Observations on the Art of Narrative*, 1947 ; rpt. in Philip Stevick, ed., *The Theory of The Novel* [New York, 1967], p. 49).

(17) التي لم تكن الحكاية الكلاسيكية تجهلها على الإطلاق، وكانت تدججها في الجممل؛ ومثال ذلك رواية «سيزار بيروتو» (Garnier, pp. 31-32 ; *Marriage and Waring*, pp. 23-24) :

كان يبكي في المساء وهو يفكر في لاثورين، حيث يعمل الفلاح كما يحلو له، ويضع البناء حجره على مهل، ويُقرن التراخي بالسعادة في حكمة ؛ لكنه كان يام دون أن تتاح له فرصة التفكير في الحرب، لأن هناك حوائج عليه أن يقضيها في الصباح ؛ وكان يخضع لواجبه بفريرة كلب حراسة.

(18) PIII, 723/RHII, 890:

هذه الأفكار، التي يميل بعضها إلى تخفيف تحسري على كوني لا أتوفر على مواهب أدبية ويميل بعضها الآخر إلى مقاومة هذا التحسُّر، لم تنظر قط بيالي خلال السنوات الطويلة التي تخلت فيها تماما من جهة أخرى عن مشروع الكتابة والتي كنت أمضيها بعيدا عن ياريز للاستشفاء في إحدى المصححات، إلى أن جاء وقت، هو مستهل عام 1916، لم تعد فيه لهذه المصححة هيئة طيبة؛

وكذا (PIII, 854/RHII, 988) :

لم تعالجني المصححة الجديدة التي آويت إليها، أكثر مما عالجتني الأولى ؛ وقد مضت سنوات كثيرة قبل أن أغادرها.

(19) إنه تبدل الفصل بين «... فتعرَّف فريديريك، المثائب، على سينيغال» (III, chap. 5) و«سافر...» (III, chap. 6).

(20) كما لو لم يكن تبدل الفصل انتقالا بالضبط. لكن من المحتمل أن يكون بروسست، الذي يستشهد من الذاكرة، قد نسي هذه الجزئية.

(21) *Essais et articles*, Pléiade, p. 595. [Trad. amér. «About Flaubert's Style», in *Marcel Proust: A Selection from His Miscellaneous Writings*, trans. Gerard Hopkins (London, 1948), pp. 234-235].

(22) لكي يجعل الروائيون [هروب الزمن] عموسا، يضطرون - وهم يسرعون نبضات العقرب بجنون - إلى جعل القارئ يطوي عشر سنوات أو عشرين أو ثلاثين سنة، في دقيقتين.

(PI, 482/RHI, 369).

(23) يتضمن كتاب «ضد سانت - بولف» هذا النقد، التلميحى جدا، للاستعمال السبلاكي للمجمل : عنده خلاصات يؤكد فيها كل ما يجب علينا معرفته، دون تهوية ولا تفسيح.

(Pléiade, p. 271 [Trad. amér. *Marcel Proust on Art*, p. 173]).

(24) يمكن هذه الأرقام أن تبدو فضفاضة؛ ذلك بأنه قد يكون من العبث البحث عن الدقة بصدد متن حدوده

نفسها ملتبسة جداً، ما دام الوصف الخالص (من كل سرد) والسرد الخالص (من كل وصف) لا يوجدان طبعا، وما دام لا يسع إحصاء الـ «مقاطع الوصفية» إلا أن يهمل آلاف الجممل أو أجزاء الجممل أو الكلمات الوصفية الضائعة في مشاهد يهيم فيها عنصر السرد. عن هذه المسألة، أنظر:

G. Genette, *Figures II*, p. 56-61. م.ع. - تر. عربية: ج. جنيت، «حدود الحكاية»، تر. بنعيسى

بوحالة، ضمن: آفاق (مجلة)، ع 9/8، سنة 1988، ص. 55-65.

- (25) PI, 49-50/RHI, 37-38; PI, 59-67/RHI, 45-51; PI, 672-673/RHI, 510-511; PI, 802-806/RHI, 605-608; PII, 98-99/RHI, 784-785; PIII, 623-625/RHII, 821-823.
- (26) PI, 717-719/RHI, 543-545.
- (27) PI, 658-660/RHI, 500-502; PII, 656-657/RHII, 43; PII, 897/RHII, 212.
- (28) Honoré d'Urfé, *Astrée*, éd. Vaganay, I, P. 40-43.
- (29) باستثناء درع آخيلوس («الإلياذة»، النشيد XVIII)، الموصوف - كما نعلم - في الوقت الذي كان هيفايستوس يصنعه.
- (30) *La Vieille Fille*, Garnier, p. 67 [Trad. amér. *The Old Maid*, Trans. W. Walter (Washington, D.C., 1898), p. 61
- (31) سيكثير كوتيه من استعمال هذه الطريقة إلى حد طلاقة «تعريب»ها، كما كان الشكلازيون يقولون:
كانت المركزة تقيم في شقة معزولة، لم يكن المركز يدخلها دون أن يُعلن عن وصوله. وسنتركب نحن
عدم اللياقة هذا الذي لا يمتنع عنه مؤلفو كل الأزمان، ودون أن نقول أي شيء للغلام الذي سنبه
الخدمة، سنلج غرفة نومها، ونحن على يقين من أننا لن نزعج أحدا. وبالطبع، فالكاتب الذي يؤلف رواية
يلبس في أصبعه خاتم جيگس، الذي يخفي صاحبه.
- (*Le Capitaine Fracasse*, Garnier, p. 103).
- سنعبر ثانية فيما بعد على الانصراف، هذا المحسن الذي به يتظاهر السارد بالدخول (مع قارته أو دونه)
إلى الكون القصصي.
- (32) هذا، بغض النظر عن بعض تطفلات السارد الوصفية، المكتوبة بصيغة الحاضر، والقصيرة جدا، والتي
تبدو كأنها لا إرادية. انظر: G. Genette, *Figures*, p. 223-243.
- (33) *Bovary*, Garnier (ed. Gothot — Mersch), p. 32-34.
[م.ع. - تر. عربية: كوستاف فلوير، مدام بوفاري، تر. محمد مندور، سلسلة عيون الأدب الأجنبي، نشر
دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1993، ص ص. 37-38] ؛ L'éducation..., éd. Dumesnil, II, p. 154-160.
- (34) *Bovary*, version Pommier — Leleu, p. 196-197 et 216; Garnier, p. 268.
زد على ذلك أن هذه النسخة الأخيرة ترددية.
- (35) PII, 419-422/RHI, 1017-1020.
- (36) PI, 836-840/RHI, 629-632.
- (37) PI, 51/RHI, 39.
- (38) PII, 656/RHII, 43.
- (39) نحن هنا بصدد الثلاثين صفحة* الأولى عن حفلة الاستقبال بحصر المعنى (PIII, 920-952/RHII, 1039-1064)، وذلك بمجرد ما دخل مارسيل قاعة الاستقبال، بعد أن تأمل في الخزانة (PIII, 866-920/RHII, 997-1039).
- (40) PIII, 939/RHII, 1054.
- (41) PI, 659-660/RHI, 501-502.
- (42) PIII, 623/RHII, 821.
- (43) PI, 654-655/RHI, 497.
- (44) PI, 642/RHI, 488.

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 25 صفحة.

(45) أنظر: Roman Jakobson, «Quest for the Essence of Language», *Diogenes*, 51 (Fall 1965), 21-37 [Trad. fr. «A la recherche de l'essence du langage», in 'Problèmes du langage, E. Benveniste et *alii* eds., Paris, Coll. Diogène, ed. Gallimard, 1966]

(46) *Chartreuse de Parme*, Garnier (Martineau), p. 474.

(47) انظر الفصل 1 من الكتاب II من رواية «طوم دجونز»³، حيث يهاجم صغار المؤرخين الذين «يبحثون من الأوراق بتفاصيل الشهور والسنوات التي لم يحدث فيها أي شيء يذكر، مقدار ما [يستخدمون] في تدوين تلك العهود المهمة التي قيم فيها بالمشاهد الكبرى على المسرح البشري»، والذين يشبه كتبهم «بمركبة سفر تعبر الطريق نفسها باستمرار، سواء أكانت فارغة أم مملوءة بالركاب. وفي مقابل هذه التقاليد التخيلية إلى حد ما، يعتر بتدشين «منهج معاكس»، لا يدخر وسعا في «فتح [أي مشهد استثنائي] على مصراعيه لقارئنا»، بينما يتجاهل على العكس من ذلك «سنوات كاملة تمر دون أن تحدث أي شيء يستحق الاهتمام» - ك«المسجلين [العقلاء] ليا نصيب [دار البلدية]» الذين لا يعلنون إلا عن الأرقام الراجعة.

(Norton Critical Edition, pp. 58-59 [Trd. fr. I, p. 81-82]).

(48) Book III, chap. 1 (Norton, p. 88 [Trad. fr. I, p. 126]).

(49) PI, 953/RHI, 712

(50) . بين الفصلين الأول والثاني من: *Guermantes II* (PII, 345/RHI, 964-965).

(51) إنه أولاً يوم أحد خريف غير محدد (PII, 345/RHI, 965) وهو نهاية فصل الخريف عما قليل (PII, 385/RHI, 994). ومع ذلك، تقول فرانسواز بعد قليل (PII, 392/RHI, 999) : «لقد أذقت نهاية شتير...». ومهما يكن، فإن المطعم الذي يتعشى فيه السارد عشية الدعوة الأولى إلى بيت الدوقة ده كيرمانت يقص لى جو نونير بل جو دجنير وليس لى جو شتير. والسارد عند مغادرته حفلة استقبال هذه الأخيرة، يطلب أحديته الثلجية...

(G. Daniel, *Temps et mystification*, p. 92-93).

(52) لنذكر بأن مارسيل نفسه قد دأب على تأويل بعض الأقوال «على غرار ... صمت مفاجيء» (PIII, 439/88/RHII). وعلى تأويلات³ الحكاية أيضاً أن تضطلع بهذه الصموت المفاجئة، فتأخذ «مُدَّت»ها وحدثها ومكانها طبعاً بعين الاعتبار.

(53) P. 92 [Trad. amér. P. 51].

(54) عن هيمنة المشهد، انظر: Tadié, *Proust et le Roman*, p. 387 sq.

(55) لا ينبغي تلقي هذا التأكيد دون فوارق دقيقة، طبعاً: ففي حكاية «الأم المخترع»، مثلاً، ربما كانت أكثر الصفحات مأساوية هي تلك التي يلخص فيها بلزك بجفاف مؤرخ عسكري المعارك الإجرائية التي شنت على داقيد صيشار.

(56) PI, 21-48/RHI, 16-36; PI, 159-165/RHI, 122-127; PI, 226-233/RHI, 173-179; PII, 552-565/RHI, 1110-1119; PII, 335-345/RHI, 956-964; PIII, 226-324/RHII, 537-606; PIII, 865-869/RHII, 996-999.

(57) PII, 183-284/RHI, 846-920; PII, 416-547/RHI, 1016-1106; PII, 633-722/RHII, 27-89; PII, 866-979/RHII, 190-269; PIII, 866-1048/RHII, 997-1140.

* Tom Jones.

(58) إن وضع المشهد الأخير (حفلة كيرمانت النهارية) أكثر تعقيدا، لأنه يتعلق بتوديع للعالم كما يتعلق باطلاع عليه، بل أكثر مما يتعلق به، لكن موضوعة الاكتشاف حاضرة فيه مع ذلك، تحت الشكل الذي نعرفه، شكل إعادة اكتشاف، تعرف صعبة قناع الشيخوخة والتحول - وهو يباعث على الفضول، قوي كالباعث الذي كان ينشط مشاهد الدخول إلى المجتمع السابقة، إن لم يكن أكثر منه.

(59) يرى ب. ج. رودجرز (*Proust's Narrative Techniques*, Droz, Geneva, 1965, p. 143 ff) في سياق رواية «بختا...» اختفاء تدريجيا للمشاهد المأساوية، التي يراها أكثر عددا في الأقسام الأولى. وبرهانه الأساسي على ذلك أن وفاة ألبيرتين لا تُحدث مشهدا. وهي برهنة غير مُقنعة: فالنسبة المعوية قلما تتغير في هذا العمل الأدبي، بل إن السمة الملائمة هي الهيمنة الثابتة للمشاهد غير الدرامية.

(60) Houston, «Temporal Patterns», p. 33-34.

III. التواتر

التفردى / الترددى

لم يدرس نقاد الرواية ومنظروها ما أسميه تواترا سرديا، أي علاقات التواتر (أو بعبارة أكثر بساطة علاقات التكرار) بين الحكاية والقصة، لم يدرسوه إلا قليلا حتى الآن. ومع ذلك، فهو مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية، وهو - من ناحية أخرى - أمر مشهور لدى النحاة، على مستوى اللغة الشائعة، تحت مقولة الجهة بالضبط.

ليس حدث من الأحداث بقادر على الوقوع فحسب، بل يمكنه أيضا أن يقع مرة أخرى، أو أن يتكرر: فالشمس تُشرق كل يوم. وطبعاً، إن تطابق هذه الحدوثات المتعددة مشكوك فيه تمام الشك: ف«الشمس» التي «تشرق» كل صباح ليست هي نفسها من يوم لآخر - كما أن قطار التاسعة إلا ربع المتوجه من جنيف إلى باريس، والعزيز على فردنن ده صوسير، لا يتألف كل ليلة من العربات نفسها المشدودة إلى القاطرة نفسها⁽¹⁾. والواقع أن «التكرار» بناء ذهني، يقصي من كل حدث كل ما ينتمي إليه خصيصاً، لئلا يحافظ منه إلا على ما يشترك فيه مع كل الحدوثات الأخرى التي من الفئة نفسها، والذي يقوم على التجريد: «الشمس»، «الصباح»، «تشرق». وهذا أمر مشهور، وأنا لا أذكر به هنا إلا لأوضح مرة وإلى الأبد أننا سنطلق هنا اسم «أحداث متطابقة» أو «اجترار الحدث الواحد» على سلسلة من عدة أحداث متشابهة ومنظور إليها من حيث تشابهها وحده.

وبالمثل مع ذلك، لا يقع منطوق سردى فحسب، بل يمكنه أن يقع مرة أخرى، أو أن يتكرر مرة أو عدة مرات في النص الواحد: فلا شيء يمنعني من أن أقول أو أكتب: «جاء بطرس ليلة أمس، جاء بطرس ليلة أمس، جاء بطرس ليلة أمس». فهنا أيضاً، يكون التطابق، وبالتالي التكرار، حصيلى تجريد؛ فليس أي من هذه الحدوثات مطابقاً مادياً (صوتياً أو خطياً) ولا حتى مثالياً (لسانياً) تماماً للحدوثات الأخرى، لمجرد تواجدها وتتابعها، الذي ينوع هذه المنطوقات الثلاثة إلى منطوق أول وثان وثالث. وهنا أيضاً يمكننا الرجوع إلى الصفحات الشهيرة من كتاب

«محاضرات في اللسانيات العامة»* عن «مسألة التطابقات»*. وذلك تجريد آخر يجب الاضطلاع به، وسنضطلع به .

فبين هاتين القدرتين للأحداث المسرودة (من القصة) والمنطوقات السردية (من الحكاية) على «التكرار» يقوم نسق من العلاقات يمكننا رده قبلها إلى أربعة أنماط تقديرية، بمجرد مضاعفة الإمكانين المتوافرين من الجهتين، ألا وهما: الحدث المكرر أو غير المكرر والمنطوق المكرر أو غير المكرر. وعلى سبيل التبسيط، يمكننا القول إن حكاية، أيا كانت، يمكنها أن تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية، ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية. فلنمحص بعض التفصيل هذه الأنماط الأربعة من علاقات التواتر.

. أن يُروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة (أي، إذا توخينا الاختصار في شكل صيغة شبه رياضية: ح 1 / ق 1). لنأخذ على سبيل المثال منطوقا كالاتي: «أمس، نمت باكرا». فلا شك في أن هذا الشكل من الحكاية، الذي يتوافق فيه تفرّد المنطوق السردى مع تفرّد الحدث المسرود، هو الأكثر شيوعا بما لا يُقاس - وهو من الشيوخ، ويُعتبر فيما يبدو من «العادة»، بحيث ليس له اسم، في اللغة الفرنسية على الأقل. غير أنني أقترح أن أطلق عليه اسما حتى أبين تبياننا أنه ليس إلا إمكانا من بين إمكانات أخرى. إني أسميه من الآن فصاعدا الحكاية التفردية - وأتمنى أن تكون لفظة شفافة، بالرغم من جدتها، وسنلطفها أحيانا باستعمال الصفة «مفرد» بالمعنى التقني نفسه فنقول: مشهد تفردي أو مفرد .

. أن يُروى مرّات لا متناهية ما وقع مرّات لا متناهية (ح ن / ق ن). لنأخذ على سبيل المثال المنطوق: «نمت باكرا يوم الاثنين، نمت باكرا يوم الثلاثاء، نمت باكرا يوم الأربعاء، الخ...». فمن وجهة النظر التي تهمننا هنا، أي علاقات التواتر بين الحكاية والقصة، يظل هذا النمط الترجيعي تفرديا فعلا وبالتالي يترد إلى النمط السابق، ما دامت تكرارات الحكاية لا تتعدى فيه - حسب تماثل قد ينعتة رومان ياكبسن بأنه إيقوني - التوافق مع تكرارات القصة. ومن ثم فالتفردي لا يتحدد بعدد الحدوثات من الجانبين، بل بتساوي هذا العدد(2).

* *Cours de linguistique générale.*

* «Problèmes des identités».

• أن يُروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة (ح ن / ق 1). لتأخذ على سبيل المثال منطوقا كالآتي: «أمس نمتُ باكرا، أمس نمتُ باكرا، أمس نمتُ باكرا، إنلخ»⁽³⁾. فيمكن هذا الشكل أن يبدو افتراضيا تماما، ووليدا ناقصا للذهن التأليفي، وغير ذي ملاءمة أدبية. ومع ذلك، لنذكر بأن بعض النصوص الحديثة تركز على قدرة الحكاية على التكرار: لتذكر، مثلا، حادثة مجترّة كموت أمّ أربعة وأربعين في رواية «الغيرة»^{*}. ومن جهة أخرى، يمكن الحدث الواحد أن يُروى عدة مرات ليس مع متغيرات أسلوبية فقط، كما هو الحال عموما عند ألان روب - كروييه، بل أيضا مع تنويعات في «وجهة النظر»، كما في شريط «راشومون»^{*} أو رواية «الصخب والعنف»⁽⁴⁾. وقد كانت الرواية الترسّلية في القرن الثامن عشر تعرف هذا النوع من المواجهات، ولا شك في أن المفارقات الزمنية «التكرارية» التي صادفناها في الفصل الأول (وهي الإعلانات والتذكيرات) تنتمي إلى هذا النمط السردى، الذي تحققه تحقيقا عابرا كثيرا أو قليلا. ولنتذكر أيضا (وهذا ليس غريبا على الوظيفة الأدبية كما قد يظن ظان) أن الأطفال يحبون أن نروي لهم عدّة مراتٍ - بل عدة مرات متتالية - القصة الواحدة، أو نعيد قراءة الكتاب الواحد، وأن هذا الميل ليس تماما امتياز الطفولة: فسنتناول - ببعض التفصيل -، فيما بعد، مشهد «غذاء يوم السبت في كومبري»، الذي ينتهي بمثال نمطي على الحكاية الشعائرية. هذا النمط من الحكاية، حيث لا تتوافق آجترارات المنطوق مع أي اجترار للأحداث، أُطلق عليه طبعا اسم الحكاية التكرارية .

• وأخيرا، أن يُروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية (ح 1/ق ن). فلنعد إلى نمطنا الثاني - التفردي الترجيعي: «نمت باكرا يوم الاثنين، الثلاثاء، إنلخ». فمن الواضح، عندما تقع مثل هذه الظواهر التكرارية في القصة، ألا يُحكم البتة على الحكاية بإعادة إنتاجها في خطابها كما لو كانت عاجزة عن أدنى جهد تجريدي وتركيبى: إذ الواقع أن الحكاية - بما فيها الحكاية الأكثر فظاظة -، وباستثناء أثر أسلوبى متعمد، ستجد، في هذه الحالة، صياغة استخدامية⁽⁵⁾ من مثل: «كل يوم»، أو «الأسبوع كله»، أو «كنت أنام باكرا كل يوم من أيام الأسبوع».

* *La jalousie.*

* *Rashômon.*

* *The Sound and the Fury.*

وكل منا يعرف على الأقل أي متغير لهذه العبارة يفتح رواية «بمخا عن الزمن الضائع». هذا النمط من الحكاية، الذي يتولى فيه بث سردي وحيد عدّة حدوثات مجتمعة⁽⁶⁾ للحدث الواحد (أي - مرة أخرى - عدة أحداث منظورا إليها من حيث تماثلها وحده)، سنسميه حكاية ترددية. وهي هنا طريقة لغوية شائعة تماما وربما كونية أو شبه كونية، في مختلف سياقاتها⁽⁷⁾، ومشهورة لدى النحاة الذين أطلقوا عليها اسمها⁽⁸⁾. أما استنساخها الأدبي، فلا يبدو أنه أثار اهتماما حادا حتى الآن⁽⁹⁾. ومع ذلك، فهي شكل تقليدي تماما، يمكن أن نجد له أمثلة، بدءا من الملحمة الهوميرية، وعبر تاريخ الرواية الكلاسيّة والحديثة .

ولكن المقاطع الترددية كادت أن تكون، في الحكاية الكلاسيّة بل عند بلزك أيضا، تابعة دائما في وظيفتها للمشاهد الفردية، التي تزودها المقاطع الترددية بنوع من الإطار أو الخلفية الإخبارية، على صعيد تبيينه تبينا - في رواية «أوجيني كراندي»^{*}، على سبيل المثال - اللوحة التمهيدية للحياة اليومية في أسرة كراندي، تلك اللوحة التي لا تقوم إلا بتبسيط افتتاح الحكاية بمعناها الحصري:

«عند بداية الحفلة الساهرة في منتصف شهر نونبر من سنة 1819، أوقدت نانون الضخمة النار لأول مرة...»⁽¹⁰⁾.

ومن ثم فالوظيفة الكلاسيّة للحكاية الترددية قريبة إلى حدّ ما من وظيفة الوصف، التي تعقد معها من جهة أخرى علاقات وطيدة جدا: ف«الصورة الشخصية الأخلاقية» مثلا، والتي هي أحد متغيرات النوع الوصفي، تصدر في أغلب الأحيان (كما عند جان ده لابروين) عن تكديس سمات ترددية. وتكون الحكاية الترددية في الرواية التقليدية، كالوصف، في خدمة الحكاية «بمعناها الحصري»، والتي هي الحكاية الفردية. ولا شك في أن أول روائي شرع في تحرير الحكاية الترددية من هذه التبعية الوظيفية هو فلوير في رواية «مدام بوقاري»، التي تُحرز فيها صفحات كتلك التي تروي عن حياة إيما في الدير، أو حياتها في طووسط قبل الحفلة الراقصة في لافونيسار وبعدها، أو أيام الخميس التي كانت تقضيها في روان رفقة ليون⁽¹¹⁾، سعة وأستقلالا نادرين تماما. لكن الظاهر أنه لم يستعمل أي عمل روائي قط الحكاية الترددية استعمالا يشبه - من حيث التوسع النصي والأهمية الموضوعاتية ودرجة البلورة التقنية - استعمال بروسست لها في رواية «بمخا عن الزمن الضائع».

* Eugénie Grandet.

ويمكن اعتبار الأقسام الكبرى الثلاثة الأولى من رواية «بجثا...» - أي «كومبري» و«حب لسوان» و«جيلبيرت» («أسماء البلدان : الاسم» و«حول السيدة سوان») -، دون مبالغة، أقساما ترددية أساسا. فباستثناء بعض المشاهد الفردية (التي هي مهمة جدا دراميا من جهة أخرى، كزيارة سوان والالتقاء بالسيدة ذات اللباس الوردى وحادثات لوكرندان والتجديف بمونجوفان ومجيء الدوقة إلى الكنيسة والذهاب في نزهة إلى أبراج الأجراس في مارتينفيل)، فإن نص «كومبري» يروي، بصيغة الماضي الناقص الفرنسية الدالة على الحدث المتكرر، لا ما وقع، بل ما كان يقع في كومبري، بانتظام، شعائريا، كل يوم، أو كل يوم أحد، أو كل يوم سبت، إلخ. وسينجز معظم حكاية الحب بين سوان وأوديت على صعيد العادة والتكرار هذا (والاستثناءات الكبرى هي: حفلة فيردوران الساهرتان، مشهد القتلايا، حفلة سانت أوفيرت الموسيقية)، وكذا الحب بين مارسيل وجيلبيرت (والمشهدان التفرديان الجديران بالذكر هما: لايرما وحفلة العشاء مع بيركوط). ويُظهر إحصاء تقريبي (وقد لا تكون للدقة هنا أي ملاءمة) زهاء 115 صفحة ترددية مقابل 70* صفحة فردية في قسم «كومبري» و 91 مقابل 103* في قسم «حب لسوان» و 145 مقابل 113* في قسم «جيلبيرت»، أي حوالي 350 مقابل 285* في مجموع هذه الأقسام الثلاثة. ولا تنشأ غلبة التفردية (أو تعود، إذا ما فكرنا في ما كانت عليه نسبه الماثوية في الحكاية التقليدية)⁽¹²⁾ إلا انطلاقا من أول إقامة في بالييك. ولكننا نسجل، حتى النهاية، مقاطع ترددية عديدة، كالنزهات في بالييك مع السيدة ده فيلپاريزيس في كتاب «الفتيات المزدهرات»، وحيل البطل، في مستهل قسم «كيرمانت»، للقاء الدوقة كل صباح؛ ولوحات ضونصير؛ والرحلات في قطار لاغاسپوليفغ الصغير؛ والعيش مع البيرتين في پاريز، والنزهات في مدينة البندقية⁽¹³⁾.

ولا بُد لنا أيضا من ملاحظة وجود مقاطع ترددية داخل مشاهد فردية: كما هو الحال، مثلا، مع الاستطراد الطويل المكرس، في بداية حفلة العشاء عند الدوقة،

- م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 86 مقابل 52.
- م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 68 مقابل 77.
- م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 109 مقابل 85.
- م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 265 مقابل 215.

لنباهة آل كيومان⁽¹⁴⁾. ففي هذه الحالة، كثيرا ما يتعدى الحقل الزمني الذي يستغرقه المقطع الترددي، كثيرا ما يتعدى طبعاً الحقل الزمني للمشهد الذي يندرج هو فيه: فالترددي يفتح إلى حد ما نافذة على المدة الخارجية. ولذلك سننتع هذا النمط من الاستطراد بالترددات المعممة، أو الترددات الخارجية. ويقوم نمط آخر من المرور إلى الترددي في أثناء مشهد مفرد - وهو نمط أقل كلاسية -، يقوم على تناول جزئي وبطريقة ترددية لمُدّة هذا المشهد نفسه، الذي يركبه عندئذ نوع من التصنيف المتخبي للأحداث المكوّنة له. وأوضح مثال على هذا التناول، مع أنه يستغرق مدة شديدة القصر بالضرورة، هو هذا المقطع عن اللقاء بين شارلوس وجويان، والذي يُرى فيه البارون وهو يرفع بصره «بين الفينة والأخرى» ويلقي نظرة فاحصة على صانع الصدر:

كلما كان السيد ده شارلوس ينظر إلى جويان، كان يحاول أن تكون نظراته مصحوبة بكلام... هكذا كان السؤال نفسه يبدو، في كل دقيقتين، مطروحا بحدة على جويان...

فالتابع الترددي للعمل يؤكد هنا تعيين تواتر، ذو نبرة مبالغ فيها أيما مبالغة⁽¹⁵⁾. ونحن نعثر على الأثر نفسه ثانية، على مستوى أكثر اتساعاً، في المشهد الأخير من كتاب «الزمن المستعاد»، والذي يكاد يُتناول باستمرار على الصعيد الترددي: فما يتحكم في تركيب النص هنا ليس هو السياق التزمّني لحفلة الاستقبال عند الأميرة، في تتابع الأحداث التي تملؤها، بل هو ذكر عدد معين من أصناف الأحداث، التي يركب كل منها بين عدّة أحداث مبعثرة في الواقع على امتداد الـ«حفلة النهارية»:

بين العديد (من المدعوين)، كنت أتمكن بعد لأي من تعرّف... وبالتقابل مع هؤلاء، بوغتت بالتحدث مع رجال ونساء كانت لهم... كان بعض الرجال يظلمون... كانت بعض الوجوه.. تبدو متممة بصلاة المحتضرين... كان بياض الشعر هذا عند النساء يثيرني... أما الشيوخ... كان هناك رجال كنت أعرف أنهم أقرباء... النساء بالغات الحُسن... النساء مفربات الدمامة... بعض الرجال، بعض النساء... حتى عند الرجال... أكثر من واحد من الأشخاص... أحياناً... ولكن كائنات أخرى، إلخ⁽¹⁶⁾.

وسأسمي هذا النمط الثاني تردّداً داخلياً أو مركباً، بالمعنى الذي يستغرق به الاستخدام الترددي مدة المشهد نفسه، وليس مدّة خارجية أكثر اتساعاً.

وعلاوة على ذلك، يمكن المشهد الواحد أن يتضمن نمطي الاستخدام معا :
ففي أثناء حفلة كيرمانت النهارية تلك نفسها، يَذكر مارسيل العلاقات الغرامية بين
الدوق وأوديت في تردُّد خارجي :

كان دائما في بيتها... كان يقضي أيامه ولياليه مع السيدة ده
فورشفييل.. كان يسمح لها باستقبال أصدقاء... بين الفينة والأخرى...
كانت السيدة ذات اللباس الوردي تقاطعه بلفظ... وأكثر من هذا وذاك
كانت أوديت تخون السيد ده كيرمانت(17).

ومن الواضح أن الترددي هنا يركب بين عدة شهور بل بين عدة سنوات من
العلاقات بين أوديت وبازان، وبالتالي مدة أوسع من مدة حفلة كيرمانت النهارية.
لكن يتفق أيضا أن يلتبس نمطا التردد حتى ليستحيل على القارئ أن يميز أو يفرق
بينهما. ففي مشهد حفلة العشاء عند آل كيرمانت مثلا نُصادف، في بداية
الصفحة 534*، ترددا داخليا لا لبس فيه، وهو:

لا أستطيع أن أقول كم مرة سمعت في هذه الأمسية عبارتي ابن العم
وبنت العم.

لكن يمكن الجملة التالية، الترددية هي أيضا، أن تنصب سلفا على مدة أوسع:

فمن جهة، كان السيد ده كيرمانت يهتف، عند كل اسم يُنطق تقريبا
[في أثناء حفلة العشاء هذه طبعاً، ولكن ربما بطريقة معتادة جدا أيضا]: إنه
ابن عم لأوربان بالتأكيد!

وربما تردُّنا جملة ثالثة إلى المدة المشهدية:

ومن جهة أخرى، كانت عبارتا ابن العم وبنت العم هاتان تُستعملان
بقصد مختلف تماما... على لسان سفيرة تركيا التي جاءت بعد حفلة
العشاء.

ولكن التتمة تنتمي إلى ترددي خارج بوضوح عن المشهد، مادامت تُواصل رسم
نوع من الصورة الشخصية العامة للسفيرة:

كان الطموح المجتمعي يفرسها وكانت تتمتع بعقل واقعي مستوعب،
فكانت تتقبل بالسهولة نفسها قصة انسحاب العشرة آلاف أو تفاصيل
الفساد الجنسي عند الطيور... فضلا عن ذلك كانت امرأة في الإصغاء
إليها خطر... كانت آنذاك غير مقبولة في المجتمع إلا قليلا،

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : الصفحة 1097.

– وذلك حتى أننا لا نستطيع أن نتبين هل الحكاية حين تعود إلى الحديث بين الدوق والسفيرة، تتناول هذا الحديث (في أثناء حفلة العشاء هذه) أو حديثاً آخر مختلفاً تماماً:

كانت تأمل أن تظهر تماماً بمظهر المجتمع الراقي وهي تستشهد بأسماء هامة لأناس غير مقبولين في هذا المجتمع كانوا أصدقاء لها. وفي الحال، ظن السيد ده كيرمانت أن المقصودين هم الناس الذين غالباً ما كانوا يتعشون عنده فكان يرتجف سروراً لوجوده في بلد المعارف وكان يطلق صيحة التقاء: إنه ابن عم لأوريان بالتأكيد!.

وبالمثل، يطمس التناول الترددي الذي يفرضه بمرست على الأحاديث النسبية* بين الدوق والسيد ده بوسرفوي، يطمس، بعد ذلك بصفحة، كل حد فاصل بين حفلة العشاء الأولى هذه عند آل كيرمانت، مدار المشهد الحالي، ومجموع السلسلة التي تفتتحها هذه الحفلة.

ومن ثم فالمشهد التفردي نفسه عند بروسست، ليس في مأمن من نوع من عدوى الترددي. وتزداد هذه الصيغة، بل هذه الجهة السردية، أهمية بسبب حضور مميّز جداً لما سأسميه الترددي الكاذب – أي حضور مشاهد تظهر، نتيجة تحريرها بصيغة الماضي الناقص خصوصاً، بمظهر ترددي، بينما غنى تفاصيلها ودقة هذه التفاصيل يجعلان أي قارئ عاجزاً عن الاعتقاد جدياً بأنها وقعت، ووقعت مرارا وتكراراً، بتلك الكيفية، دون أي تنويع (18). هذا حال بعض أحاديث طويلة بين ليوني وفرانسواز (كل يوم أحد في كومبري!)، وبين سوان وأوديت، في باليك مع السيدة ده فيلپاريزيس، وفي پاريز عند السيدة سوان، وفي غرفة الخدمة بين فرانسواز وفرأش «ها»، أو حال مشهد تورية أوريان، «تاكان [المضايق] الرائع»* (19). ففي جميع هذه الحالات، وبعض حالات أخرى، حوّل مشهد تفردي إلى مشهد ترددي، تحويلاً اعتباطياً تقريباً، ودون أي تعديل إلا في استعمال الأزمنة. ولا شك في أن هذا عُرف أدبي (وربما قلت عن طيب نفس جواز سردي، كما يُقال «جواز شعري»)، يفترض في القارئ تسامحاً كبيراً، أو «تعليقاً تلقائياً للريبة» على حد تعبير صمويل

* ع.م. – نسبي: متعلق بشجرة (أو شجرات) النسب.

* ع.م. – «Taquin le Superbe». وموضع التورية هو تاكان: فهي اسم علم وصفة في اللغة هي: مضايق.

تايلر كولريديج. ثم إن هذا العُرف قديم جدا، وأُستخرج مثلا عليه كيفما اتفق من رواية «أوجيني كراندي» (وهو حوار بين السيدة كراندي وزوجها*) وآخر من رواية «لوسيان لوين»* (وهو حديث بين لوين وكوتيه*)، ولكن أيضا من مجموعة «قصص نموذجية»* (وهو، مثلا، مونولوج كاريزاليس العجوز في أقصوصة «غور إسترامادور»*)، والذي يقول لنا عنه ميغيل ده ثربانتيس سايدار إنه قد تم التفوه به «لا مرة واحدة، بل مائة مرة»⁽²⁰⁾، وهذا ما يؤوله كل قارئ طبعاً بأنه مبالغة، لا بسبب بيان عدده فحسب، ولكن أيضا بسبب ادعائه تطابقا دقيقا بين عدة مناجياتٍ للنفس متشابهة تقريبا تمثل مناجاة النفس هذه نوعا من العينة منها). وباختصار، إن الترددي الكاذب يشكل، في الحكاية الكلاسية، نمطاً محسناً البلاغة السردية الذي لا يقتضي فهما حرفيا، بل العكس بالضبط: فالحكاية تؤكد حرفيا أن «هذا كان يحدث كل يوم» ليفهم مجازا أن: «شيئا من هذا النوع كان يقع كل يوم، وما هذا إلا تحقق له من بين تحقيقات أخرى».

ومن الممكن طبعاً أن نتناول بهذه الطريقة بضعة أمثلة على التردد الكاذب مسجلة عند پروست⁽²¹⁾. ومع ذلك، يبدو لي أن سعتها تمنع مثل هذا الاختزال، خصوصا إذا ما قورنت بأهمية الترددي عموما، التي سبقت الإشارة إليها. فعُرف الترددي الكاذب لا يشتغل عند پروست على الصعيد المتعمد والمجازي المحض الذي يتخذه في الحكاية الكلاسية. بل يوجد في الحكاية البيروستية حقا ميل خاص وواضح جدا إلى تضخيم الترددي، الذي يجب أن يُحمل هنا على حرفيته المستحيلة. ولعل أفضل برهان على هذا (ولو أنه برهان مفارق)، هو ذلك الذي تقدّمه لحظات السهو الثلاث أو الأربع التي يترك فيها پروست ماضيا بسيطا تفرديا بالضرورة ينزلق وسط مشهد مقدّم على أنه ترددي:

وسيحادث ذلك في أثناء غذائي! أضافت هامسة لنفسها... وعند ذكر أسم قبني، أخذت (السيدة ده فيلپاريزيس) تضحك... لا بد أن تكون الدوقة على صلة بكل هذا، قالت فرانسواز⁽²²⁾ -

* Eugène Grandet, éd. Garnier, pp. 205-206.
* Lucien Leuwen, 1^{re} partie, chap. 7.
* Novelas Ejemplares.
* «El Celoso Extremeño».

أو يربط بمشهد ترددي نتيجة مفردة بطبعها، كما في هذه الصفحة من كتاب «الفتيات المزهرات» حيث نعلم من السيدة كوطار نفسها أن البطل «قد انتزع حب السيدة فيردوران حالا ومن أول وهلة» في كل أربعاء من «أربعاءات» أوديت، وهو ما يفترض في ذلك العمل قدرة على التكرار والتجدد مناقضة تماما لطبيعته (23). ولا شك في أننا نستطيع أن نتبين في هذه الزلات الظاهرية آثار أول تسويد تفرددي، يفترض أن يكون بروسست قد نسي فيه تحويل بعض الأفعال أو أغفله؛ لكن يبدو لي أن الأصح قراءة هذه الهفوات بأنها كلها علامات على أن الكاتب نفسه «يعيش» مثل هذه المشاهد بحدة تُنسيه التمييز بين الجهات - ويُبعد من ناحيته الموقف الذي يتعمده الروائي الكلاسي الذي يستعمل بوعي كامل محسنا عرفيا تماما. ويبدو لي أن هذه الالتباسات إنما تدل، عند بروسست، على نوع من التمل بالتردد.

ومن المغربي إرجاع هذه الميزة إلى ما يفترض أن يكون إحدى السمات المهيمنة للنفسية البروستية، وأعني إحساسا حادا جدا بالعادة والتكرار، شعورا بالتماثل بين اللحظات. لكن الطابع الترددي للحكاية لا يتركز دائما، كما في قسم «كومبري»، على المظهر التكراري والروتيني لحياة قروية وبرجوازية صغيرة كحياة العمدة ليوني: هذا التحفيز لا يسري على الوسط الباريزي ولا على الإقامات في باليك والبنديقية. إذ الواقع أن الكائن البروستي - خلافا لما يُحمل المرء غالبا على الاعتقاد به - نادرا ما يحس بفرادة اللحظات؛ في حين يُحسُّ تلقائيا بفرادة الأمكنة. فللحظات عند بروسست ميل قوي إلى التشابه والالتباس فيما بينها، وهذه القدرة طبعها هي شرط تجربة «التذكر اللاإرادي» بالذات. وهذا التعارض بين «تفردية» حساسيته المكانية وترددية حساسيته الزمنية يتضح جيدا، مثلا، في جملة من قسم «سوان» حيث يتحدث عن منظر كيرمانت الطبيعي، وهو منظر طبيعي «تخفني فرادته أحيانا بقوة خارقة تقريبا، ليلا في أحلامي» (24): إنه فرادة المكان وأجترار اللحظة، غير المحدد، شبه المتواتر («أحيانا»); وبماثل هذا التعارض تعارض هذه الصفحة من كتاب «السجينة»، التي يمحي فيها تفرد حفلة نهائية واقعية لصالح «الحفلة النهارية المثالية» التي يثيرها ويمثلها:

... بما أنني رفضت أن أتذوق بحواسي هذه الحفلة النهارية، فإنني كنت أتمتع في الخيال بكل الحفلات النهارية المماثلة، الواقعة في الماضي ويمكنة

الوقوع في المستقبل، وبعبارة أدق بنمط معين من الحفلات النهارية لم تكن كل تلك التي من النوع نفسه إلا الظهور المتقطع لها والذي كنت قد تعرفته في الحال؛ ذلك لأن الريح العاصفة كانت تقلب من تلقاء نفسها الصفحات التي كان يجب قلبها، وكنت أجد كل شيء واضحا أمام ناظري، بحيث كنت أستطيع تتبعه من سريري، إنجيل اليوم. هذه الحفلة النهارية المثالية كانت تملأ ذهني بواقع دائم، مطابق لكل الحفلات النهارية المماثلة، وكانت تنقل إلي حورا... (25).

لكن واقعة الاجترار وحدها لا تحدّد التردد في شكله الأشد صرامة، وفيما يبدو شكله الأكثر إرضاء للذهن البروستي - أو الأكثر تهديئة للحساسية البروستية، بل لابد أيضا من أن يكون التكرار مطردا، وأن يخضع لقانون تواتر ما، وأن يكون هذا القانون قابلا للكشف والصوغ، وبالتالي قابلا للتوقع من حيث آثاره. ففي أثناء إقامة مارسيل الأولى في باليك، والتي مازال لم يصر فيها صديق الـ«عصابة الصغيرة» الحميم، يعارض بين هؤلاء الفتيات، اللواتي يجهل عاداتهن، وتاجرات الشاطيِّ الصغيرات، اللواتي يعرفهن سلفا معرفة تكفيه لأن يعلم «أين وفي أي الساعات يستطيع أن يلقاهن». إن الفتيات، على العكس من ذلك، يتغيبن «بعض الأيام» التي تبدو غير محددة في الظاهر :

بما أنني كنت أجهل سبب غيابهن، فإنني كنت أسعى في أن أعرف هل كان هذا الغياب شيئا ثابتا، أو أنهن لم يكن يُرْتَمَن إلا كل يومين، أو عندما كان الجو كذا، أو هل كانت هناك أيام لم يكن يُرْتَمَن فيها أبدا. وكنت أتوهمني مقدما صديقا لمن فأقول لمن: «إنكن لم تكن حاضرات يوم كذا؟ - آه! نعم، لأن ذلك اليوم كان يوم سبت، ونحن لا نأتي أبدا يوم السبت لأن...». وأيضا هل كان من السهولة بمكان معرفة ألا فائدة من السعي يوم السبت الكيب، وأنه قد يمكن جوب الشاطيِّ في كل الاتجاهات، أو الجلوس في واجهة الحلواني، أو التظاهر بأكل إصبعية، أو الدخول عند بائع الطُرف، أو انتظار موعد الحمام، الحفلة الموسيقية، وصول مد البحر، غروب الشمس، الليل - كل ذلك دون أن يرى العصابة الصغيرة المشتاق إليها! لكن اليوم المحتم ربما لم يكن يعود مرة في الأسبوع. ربما لم يكن يصادف يوم سبت بالضرورة. ربما كانت بعض العوامل الجوية تؤثر فيه أو كانت غريبة عليه تماما. كم من ملاحظة صبورة، ولكنها غير راثقة البتة، يجب على المرء تجميعها عن الحركات غير المطردة

ظاهريا لتلك العوالم المجهولة قبل أن يستطيع التأكد من أنه لم تخدعه الصُّدف، ومن أن توقعاته لن تخطئ، قبل استخراج القوانين الأكيدة، التي كلف اكتسابها تجارب قاسية، لعلم الفلك المتحمس ذلك! (26).

لقد شدّدتُ هنا على أوضح علامات هذا البحث القلق عن قانون للاجترار. وبعد قليل، سنذكر بعضها، وهي مرّة في الأسبوع، كل يومين، عندما كان الجو كذا. أما الآن، فلنسجل أقواها، وربما أكثرها اعتبارية في الظاهر: يوم السبت. إنها تحيلنا دونما حيرة ممكنة على صفحة من قسم «سوان» حيث يُعبّر سلفا عن الطابع الخصوصي ليوم السبت (27). فهو، في كومبري، اليوم الذي يُقدّم فيه طعام الغذاء بساعة قبل الأوان حتى تتمكن فرانسواز من الذهاب بعد الظهر إلى سوق روصينفيل: إنه «خروج أسبوعي» على العادات، يصبح هو نفسه عادة من الدرجة الثانية طبعا، واحدا من تلك التنويعات التي «تتكرر دائما في شكل متطابق وعلى فترات مطردة، وبذلك لم تكن تُدرج في انتظام [حياة ليوني] سوى نوع من الانتظام الثانوي»، الذي تشبث به ليوني، ومعها أسرته كلها، «كما تشبث بالانتظامات الأخرى» - وذلك لاسيما أن الـ«اللاتناظر» المطرد بين أيام السبت، على عكس اللاتناظر بين أيام الأحد، خاص وطريف، ممحّض لأسرة البطل ويكاد لا يفهمه الآخرون. الأمر الذي يستتبع الطابع «المدني»، «القومي»، «الوطني»، «الشوفيني» للحدث، والجو الشعائري الذي يحيط به نفسه. ولكن الأكثر تمييزا في هذا النص ربما هو الفكرة (التي يعبر عنها السارد) القائلة بأن هذه العادة، التي صارت «الموضوعة المفضّلة في الأحاديث، في الدُّعابات، في الحكايات المبالغ فيها بلا داع... قد كانت النواة الجاهزة لقصيدة ملحمية، لو كان لواحد منا عقل ملحمي» - مرور كلاسي من الشعيرة إلى الأسطورة التفسيرية أو التوضيحية. وقارئ رواية «بختا...» يعرف جيدا ذلك الذي يتمتع بـ«العقل الملحمي» في تلك الأسرة والذي سيكتب عنها الـ«قصيدة الملحمية» في يوم من الأيام، لكن النقطة الأساسية هنا هي الصلة القائمة تلقائيا بين الإلهام السردى والحدث التكراري، أي - بمعنى من المعاني - غياب الحدث. إننا نشهد إلى حدّ ما ميلاد موهبة هي بالضبط موهبة الحكاية الترددية: لكن هذا ليس كل ما في الأمر: فقد تعرّضت الشعيرة مرة (أو ربما مرات عديدة، ولكنها قليلة العدد بالتأكيد، وليس كل يوم السبت) لخرقٍ طفيف (وبالتالي لتأكيد) أحدثته زيارة «همجي» حيره أن يرى الأسرة حول المائدة باكرا جدا، فسُمع ربُّ الأسرة، المحافظ على التقاليد، يُجيبه بقوله: «هيا، إنه يوم السبت!». هذا الحدث

غير المطرد، ربما المفرد، يُدمج فوراً في العادة تحت شكل حكاية لفرانسواز، حكاية سُكَّرَ بشعور من الإجلال والحب منذئذ، كل يوم سبت دون شك، وذلك إرضاء للجميع:

... ولكي تزيد من انشراحها الذي كانت تحس به، كانت تطيل الحوار، وكانت تخلق ما كان قد أجاب به الزائر الذي لم تكن عبارة «يوم السبت» هذه تعني له أي شيء. لم تكن نتدَّمر من إضافاتها، فهي لم تكن تكفينا بعد وكنا نقول لها: «لكن كان يبدو لي أنه كان قد قال شيئاً آخر أيضاً. كان ذلك أطول عندما روَّيته للمرة الأولى». كانت أختُ جدتي نفسها ترك شغلها وترفع رأسها وتنظر إلينا من فوق نظارتها.

ذلك في الواقع هو أول تجلٍ للعبقرية «الملحمية». ولا يبقى بعدُ للسارد إلا أن يتناول ذلك العنصر من الشعيرة السبئية كما يتناول العناصر الأخرى، أي على الصعيد الترددي، كي يضيفي الترددية (إن صح التعبير) على الحدث المنحرف بدوره، طبقاً لهذه السيرورة الأحادية الاتجاه: حدث منفرد - سرد تكراري - حكاية ترددية (لذلك السرد). إن مارسيل يروي مرة واحدة (دفعة واحدة) كيف كانت فرانسواز تروي غالباً ما لم يكن قد حدث بلا شك إلا مرة واحدة: أو كيف يُصير حدثٌ وحيد موضوع حكاية ترددية (28).

التحديد، والتخصيص، والاستفراق

كل حكاية ترددية فهي سرد تركيبى للأحداث التي وقعت ووقعت مرة أخرى في مجرى سلسلة ترددية مكونة من عدد معين من الوحدات المفردة. فلنفترض السلسلة: أيام الأحد من صيف 1890. إنها تتكون من حوالي اثنتي عشرة وحدة واقعية. وتحدد السلسلة أولاً بحدودها الزمنية (بين آخر يونيه وآخر شتنبر من سنة 1890)، ثم بإيقاع عودة الوحدات المكونة لها: يوم واحد من أصل سبعة أيام. وسنسمي السمة التمييزية الأولى تحديداً، والثانية تخصيصاً. وأخيراً، سنطلق اسم الاستفراق على السعة الزمنية لكل من الوحدات المكونة، وبالتالي للوحدة التركيبية المكونة: فحكاية يوم أحد صيفي، مثلاً، تستغرق مدة تركيبية قد يمكن أن تكون أربعاً وعشرين ساعة، لكن يمكنها أيضاً أن تقلص (كما في نص «كومبري») إلى حوالي عشر ساعات: من طلوع الشمس إلى غروبها.

التحديد. يمكن الإشارة إلى الحدود التزمنية لسلسلة ما أن تظل ضمنية، خصوصا عندما نكون بصدد آجترار يمكن اعتباره في التطبيق غير محدود: فإذا قلتُ «تُشرق الشمس كلُّ صباح»، فلن تكون الرغبة في تعيين بداية الشروق ونهايته إلا رغبة مُضحكة. فالأحداث التي يهتم بها السرد الروائي النمط أقل استقرارا طبعاً، ولذلك تُحدّد فيه تلك السلسلات عموماً بالإشارة إلى بدايتها ونهايتها. لكن هذا التحديد يمكنه جيداً أن يظل غير محدّد، كما هو الشأن عندما يكتب بروس:

أنطلاقاً من سنة معينة، لم نلتق قط (بالآنسة فانتوي) بمفردها (29).

ويكون أحيانا محدّداً، إما بتاريخ مطلق:

عندما اقترب الربيع... كان يتفق لي غالباً أن أرى (السيدة سوان)

تستقبل ضيوفها في ثياب من الفرو، إلخ (30)،

وإما (في أغلب الأحيان) بالإرجاع إلى حدث مفرد. هكذا تنهي القطيعة بين سوان وآل فيردوران سلسلة (هي لقاءات بين سوان وأوديت عند آل فيردوران) وفي الوقت نفسه تبدأ سلسلة أخرى (هي العراقيل التي يضعها آل فيردوران أمام العلاقة الغرامية بين سوان وأوديت):

عندئذ صار الصالون، الذي كان قد ضم سوان وأوديت، عائقاً

لمواعيدهما. فلم تعد تقول له كما في أيام حبهما الأولى، إلخ (31).

التخصيص. يمكنه هو أيضاً أن يكون غير محدّد، أي مشاراً إليه بظرف زمان من نمط: أحيانا، بعض الأيام، غالباً، إلخ. ويمكنه على العكس من ذلك أن يكون محدّداً، إما بكيفية مطلقة (وهذا هو التواتر بمعناه الحصري: كل الأيام، كل أيام الأحد، إلخ.) وإما بكيفية أكثر نسبية وأقل اطّراداً، ولو أنه يعبر عن قانون تزامن دقيق جداً، كذلك القانون الذي يتحكم في اختيار الزهات في كومبري: من جهة ميزيكليز في الأيام ذات الجو المتقلب، ومن جهة كيرمانت في الأيام ذات الجو الصحو (32). وسواء أكانت هذه التخصيصات محدّدة أم غير محدّدة، فإنها تخصيصات بسيطة، بل قدّمها بصفاتها كذلك. وتوجد أيضاً تخصيصات معقّدة، يتراب فيها قانونان آجتريان (أو عدة قوانين آجتريّة)، وهو أمر ممكن دائماً عندما يمكن وحدات ترددية أن يندمج بعضها في البعض الآخر: إنه التخصيص البسيط كل شهر ماي والتخصيص البسيط كل يوم سبت، اللذان يجتمعان في التخصيص

المعقد: كل يوم سبت من شهر ماي⁽³³⁾. ونعلم أن كل التخصيصات الترددية في قسم «كومبري» (كل يوم، كل يوم سبت، كل يوم أحد، كل يوم ذي جو صحو أو ذي جو رديء) يتحكم فيها هي نفسها التخصيصُ المضاعفُ: كل سنة بين عيد الفصح وشهر أكتوبر - كما يتحكم فيها التحديدُ: خلال سني طفولتي. ويمكننا طبعاً أن ننشئ تحديدات أشد تعقيداً، كهذا: «في كل ساعة ظهيرة من أيام الأحد الصيفية التي لم تكن تسقط فيها الأمطار، بين سنتي الخامسة وسنتي الخامسة عشرة»: إنه تقريباً قانون الاجترار الذي يحكم القطعة التي تناول مضي الساعات خلال قراءات البطل في الحديقة⁽³⁴⁾.

الاستغراق. يمكن وحدة ترددية أن تكون ذات مدة ضعيفة ضعفاً يجعلها لا تتعرض لأي تمطيط سردي: لنفترض منطوقاً كهذا: «أنام باكراً كل مساء»، أو هذا: «يرن جرسٌ مُنبهي كل صباح على الساعة السابعة». فهذان منطوقان تردديان نُقِطِيَان* إلى حد ما. وعلى العكس من ذلك، تملك وحدة ترددية، مثل ليلة أرق أو يوم أحد في كومبري، تملك من السعة ما يجعلها موضوع حكاية مفصلة (فالأولى تشغل ست صفحات* والثانية تشغل ستين صفحة*، في نص رواية «بحثاً...»). ومن ثم تبرز هنا مشاكل الحكاية الترددية الخاصة. فلو لم يشأ المرء أن يحتفظ في مثل هذه الحكاية إلا بالسّمات الثابتة المشتركة بين كل وحدات السلسلة، لحكم على نفسه بالجفاف التبسيطي لجدول مواعيد جامد، من نوع: «النوم على الساعة التاسعة، ساعة قراءة، ساعات أرق عديدة، نعاس عند طلوع الشمس»، أو «الاستيقاظ على الساعة التاسعة، الفطور على الساعة التاسعة والنصف، القدّاس على الساعة الحادية عشرة، الغذاء على الساعة الواحدة، القراءة من الساعة الثانية إلى الساعة الخامسة، إلخ». - وهو تجريد ينشأ طبعاً من الطابع التركيبي للترددي، ولكنه لا يستطيع أن يرضي السارد ولا القارئ. عندئذ تتدخل وسائل المُبَايَنَة (أو التنويع)* التي تقدّمها تحديداً السلسلة الترددية وتخصيصاتها الداخلية، «تجسيدا» للحكاية.

- * م.ع. - أي لا يتجاوزان النقطة حجماً.
- * م.ع. - في الترجمة الأمريكية: 5 صفحات.
- * م.ع. - في الترجمة الأمريكية: 45 صفحة.
- * م.ع. - ترد الترجمة الأمريكية هكذا: «وسيلة مَبَايَنَة (وبالتالي وسيلة تنويع)».

وبالفعل، فإنَّ التحديد - كما سبق أن استشفنا - لا يعيِّن الحدود الخارجية لسلسلة ترددية فحسب، بل يمكنه أيضا أن يقطع مراحلها، ويقسمها هي إلى سلسلات فرعية. هكذا قلتُ إن القطيعة بين سوان وآل فيردوران كانت تُهيئ سلسلة وتبدأ أخرى؛ ولكن قد نقول أيضا، ونحن نمرُّ إلى الوحدة العليا، إن هذا الحدث المفرد يحدِّد، في سلسلة «لقاء بين سوان وأوديت»، سلسلتين فرعيتين (هما: قبل القطيعة/بعد القطيعة)، تشتغل كل منهما متغيِّرا للوحدة التركيبية: لقاءات عند آل فيردوران/لقاءات بعيدا عن آل فيردوران. وبعبارة أوضح، يمكن اعتبار إدراج الالتقاء بالسيدة ذات اللباس الوردى عند الحال أدولف، في سلسلة أيام الأحد بعد الظهر في كومبري، تحديدا داخليا⁽³⁵⁾؛ وهو لقاء ستكون نتيجته مشاجرة بين خال مارسيل وأبويه، وإغلاق «غرفة استراحته»؛ الأمر الذي يستتبع هذا التنوع البسيط: قبل السيدة ذات اللباس الوردى كان جدول مواعيد مارسيل يشتمل على توقف في حجرة عمه؛ وبعد السيدة ذات اللباس الوردى، تبطل هذه الشعيرة، فيصعد الولد مباشرة إلى غرفته⁽³⁶⁾. وبالمثل، سُنحَّد زيارة من سوان⁽³⁷⁾ تغييرا في موضوع هواجس مارسيل الغرامية: فقبل هذه الزيارة، وتحت تأثير قراءة سابقة، كانت تتموقع على خلفيّة حائط موشى بأزهارٍ بنفسجية، متدلية فوق الماء كالعناقيد؛ وبعد هذه الزيارة وإفشاء سوان سرِّ العلاقات الودية بين جيلبيرت وبيركوط، ستبرز هذه الهواجس «على خلفيّة مختلفة تماما، أمام مدخل كاتدرائية قوطية» (كتلك الكاتدرائية التي تزورها جيلبيرت وبيركوط معا). لكن هذه الاستبهامات كان قد سبق أن عُدلت بخبر (يُسنَدُ إلى الدكتور بيرسي) عن أزهار روضة آل جيرمانت ومياهما الحية⁽³⁸⁾: فقد كانت المنطقة المائية - الجنسية متطابقة مع جيرمانت، وكانت بطلتها قد اتخذت ملامح الدوقة. وبذلك تكون لدينا هنا سلسلة ترددية، هي الهواجس الغرامية، تفرعها ثلاثة أحداث مفردة (قراءة، خبر بيرسي، خبر سوان) إلى أربعة مقاطع «محددة» (هي: قبل القراءة، بين القراءة وبييرسي، بين بيرسي وسوان، بعد سوان) تكوّن عدد المتغيرات نفسه (هواجس دون زمكان متميز / في زمكان سيخ / في الزمكان نفسه المتطابق مع جيرمانت والدوقة / في زمكان قوطي مع جيلبيرت وبيركوط). لكن هذه السلسلة مفكوكة، في نص «كومبري»، بنسق المفارقات الزمنية: فالمقطع الثالث، الذي موقعه في السلسلة الزمنية واضح، لن يُذكر إلا بعد أربع وثمانين صفحة^{*}، بمناسبة التزهات من جهة جيرمانت. ومن ثم، فعلى

* ع.م. - في الترجمة الأمريكية : أربع وستون صفحة.

التحليل أن يعيد تشكيلها هنا بنيةً مُضمرةً خفيةً، وذلك بالرغم من الطابع الواقعي للنص (39).

ومع ذلك، قد لا ينبغي لنا أن نستدل بسرعة مفرطة، من مفهوم التحديد الداخلي هذا، على أن إقحام حدث مفرد يؤدي دائماً إلى «تحديد» السلسلة الترددية. وسنرى فيما بعد أنه يمكن الحدث أن يكون توضيحاً تمثيلاً ليس غير، أو على العكس استثناءً بلا مستقبل ولا يستتبع أي تعديل. ومثالنا على ذلك حادثة أبراج أجراس مارتينفيل، التي سيستأنف البطل بعدها عاداته السابقة في النزعات اللامبالية وغير المفيدة روحياً (في الظاهر)، وكأن شيئاً لم يقع («لم أكن أعاود التفكير أبداً في هذه الصفحة») (40). ومن ثم يجب التمييز، في الحوادث الترددية المقحمة في قسم ترددي، بين تلك التي لها وظيفة تحديدية وتلك التي ليست لها هذه الوظيفة.

وإلى جانب هذه التحديدات الداخلية المحددة، نجد تحديدات أخرى غير محددة من النمط الذي سبق أن صادفناه: «بدءاً من سنة معينة...». وتنمُّ النزعات من جهة جيرمانت عن مثال بارز عليها بإيجاز كتابتها والتباسها الظاهري:

ثم اتفق أن مررت أحياناً، من جهة جيرمانت، أمام أراض مسيجة صغيرة رطبة كانت تعترض عليها عناقيد من الأزهار السوداء. كنت أتوقف أمامها، ظاناً أنني اكتسبت فكرة ثمينة، لأنه كان يبدو لي، إلخ (41).

إننا فعلاً بصدد تحديد داخلي: فابتداءً من تاريخ معين، تتضمن النزعات على ضفة نهر لاقيفون ذلك العنصر الذي كان ينقصها حتى ذلك الحين. وترجع صعوبة النص جزئياً إلى الحضور المفارق لترددي بصيغة الماضي البسيط («مررت أحياناً») * - وهو مفارق، ولكنه نحوي تماماً، كصيغة الماضي المركب الترددي التي صيغت بها الجملة التي تُستهل بها رواية «بمحا...»، والتي قد يمكنها من جهة أخرى أن تُكتب هي أيضاً بصيغة الماضي البسيط («طالما نمت باكراً»)، لكن ليس بصيغة الماضي الناقص، التي ليس لها من الاستقلال التركيبي ما يكفي لافتح ترددي ما. وتوجد هذه العبارة نفسها في موضع آخر بعد تحديد محدد:

* «Puis il arriva que sur le côté de Guermantes je passai parfois devant de petits enclos humides où montaient des grappes de fleurs sombres. Je m'arrêtais, croyant acquérir une notion précieuse, car il me semblait, etc....».

* «Je passai parfois».

بمجرد ما عرفنا هذه الطريق القديمة، عُقدنا - على سبيل التغيير - من طريق أخرى كانت تخرق غابتي شانتغين وكانتلو، وذلك ما لم نكن قد سلكناهما في الذهاب(42)*.

وألحُ على أن المتغيرات المحصَّل عليها بالتحديد الداخلي لا تزال ذات طابع ترددي : فهناك هواجس كثيرة ذات زمكان قوطني، كما هناك هواجس عديدة ذات زمكان نهري ؛ لكن العلاقة التي تقيمها ذات طابع تزمني، وبالتالي تفرددي، كالحديث الوحيد الذي يفصل بينها، لأن سلسلة فرعية تأتي بعد الأخرى. ومن ثم فالتحديد الداخلي يصدر عن أقسام تفردية في سلسلة ترددية. أما التخصيص الداخلي، فهو - على العكس من ذلك - طريقة مبانة ترددية تماماً، ما دام لا يقوم إلا على تفريع الاجترار للحصول على متغيرين بينهما علاقة تناوب (ترددية بالضرورة). هكذا يمكن التخصيص كل يوم أن يُشطرَّ نصفين غير متتابعين (كما هما في كل يوم قبل/بعد الحدث كذا)، ولكنهما متناوبان، في التخصيص الفرعي يوم من أصل يومين. وقد سبق لنا أن صادفنا شكلاً - أقل صرامة والحق يُقال - من أشكال هذا المبدل، في التعارض 'جو صحو/جو رديء'، الذي يفصل قاعدة اجترار النزعات في كومبري (التي هي في الظاهر كل ظهيرة إلا يوم الأحد). ونعرف أن جزءاً كبيراً من نص «كومبري» مشكَّل وفقاً لذلك التخصيص الداخلي، الذي يتحكم في التناوب : نزعات نحو ميزيكليز/نزعات نحو كيرمانت :

هذه العادة التي ألفناها بالأ نذهب أبداً نحو الجهتين معاً في يوم واحد، في نزعة واحدة، بل مرة من جهة ميزيكليز، ومرة من جهة كيرمانت(43)*.

- وهو تناوب في زمنية القصة، التي يتحاشى تنظيم الحكاية مراعاتها، كما سبق أن رأينا(44)، بما أنه يكرس قسماً (من الصفحة 134 إلى الصفحة 165)* لجهة ميزيكليز، ثم قسماً آخر (من الصفحة 165 إلى الصفحة 183)* لجهة كيرمانت(45). وذلك بحيث يبدو قسم «كومبري II» (بعد اللف من طريق حلوى المادلين) مشكلاً كله

* « Une fois que nous connûmes cette vieille route, pour changer, nous revînmes, à moins que nous ne l'eussions prise à l'aller, par une autre qui traversait les bois de Chantereine et de Canteloup ».

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 103-127.

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 127-141.

تقريباً وفقاً لهذه التخصيصات الترددية : 1) كل يوم أحد، الصفحات 48-134* (مع استطراد هو كل يوم سبت، الصفحات 110-115*؛ 2) كل يوم (من الأسبوع) ذي جو متقلب، الصفحات 135-165*؛ 3) كل يوم ذي جو صحو، الصفحات 165-183*⁽⁴⁶⁾.

لقد كنا هناك بصدد تخصيص محدد. ونجد حدوثات أخرى لهذه الطريقة في رواية «بمخاً...»، لكنها لا تُستثمر أبداً بمثل هذه الكيفية المنظمة⁽⁴⁷⁾. ففي أغلب الأحيان، تتم فصل الحكاية الترددية إلى تخصيصات غير محددة من نمط : تارة/طوراً، الذي يسمح بنسج من التنويعات مرين جداً وبمباينة مبلورة جداً دون أن نخرج أبداً من الصعيد الترددي. وهكذا فالقلق الأدبي الذي ينتاب البطل خلال ذهابه في نزهة إلى كيرمانت ينقسم إلى فئتين (في بعض الأوقات... ولكن في أوقات أخرى) حسب اطمئنانه على مستقبله وهو يتكلم على تدخّل أبيه تدخلاً خارقاً، أو حسب يأسه من رؤية نفسه وحيداً في مواجهة «عدم فكرته»⁽⁴⁸⁾. إن تنويعات النزاهات في ميزيكليز تبعاً لدرجات «الجوّ الرديء» تشغل، بل تولّد نصّاً من ثلاث صفحات⁽⁴⁹⁾ مشكّلة طبقاً لهذا النسق : غالباً (جوّ نذير)/في أوقات أخرى (زخّة مطر في أثناء النزاهة، مأوى في غابات روصينفيل)/غالباً أيضاً (مأوى تحت كُنة سانت - أندريه - دي شان)/أحياناً (جوّ هو من الرداءة بحيث يضطرّ المرء إلى العودة إلى البيت). وهو من جهة أخرى نسق أكثر تعقيداً ممّا يدلّ عليه هذا التعداد في سياق النص، لأن المتغيّرين 2 و 3 في الواقع فرعان من فئة واحدة هي : زخّة المطر. ومن ثم تكون البنية الحقيقية هي :

1 - جوّ نذير لكن دون زخّة مطر.

2 - زخّة مطر :

أ - مأوى في الغابات.

ب - مأوى تحت الكُنة.

3 - جوّ فاسد بوضوح⁽⁵⁰⁾.

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 37-103.

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 83-88.

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 103-127.

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 127-141.

* «Néant de sa pensée».

ولكن المثال الأكثر تمييزاً بحلى بناء نص من موارد التخصيص الداخلي وحدها هو طبعاً صورة البيرتين الشخصية التي ترد في نهاية كتاب «الفتيات المزهرات». وموضوعها - كما هو معلوم - هي تنوع وجه البيرتين، الذي يرمز إلى الطبع المتقلب والمتملص للفتاة، «الكائن الهروب» بامتياز. لكن مهما كانت الفتاة متقلبة، وبالرغم من أن بروسست يستخدم عبارة «كل من هؤلاء الـ«البيرتين»ات»، فإن الوصف يتناول «كلًا» من هذه المتغيرات لا من حيث هو فرد، بل من حيث هو نمط، فئة من الحدودوثات : في بعض الأيام/ في أيام أخرى/ في أوقات أخرى/ أحياناً/ غالباً/ في أغلب الأحيان/ كان يتفق أن/ بل أحياناً... : فهذه الصورة الشخصية قائمة من التعابير التواترية بقدر ما هي مجموعة من الوجوه:

كان ذلك صحيحاً عن البيرتين كما كان صحيحاً عن صديقاتها. ففي بعض الأيام، حين كانت ناحلة، ذات بشرة رمادية وهيئة عبوس وشفافية بنفسجية تنزل منحرفة في أغوار عينيها كما يحدث للبحر أحياناً، كانت تبدو كأنها تحس بحزن فتاة منفيّة. وفي أيام أخرى، كان محيّاها الأكثر ملاسة يدبّق شهواتي على سطحه الملمّع ويمنعها من الذهاب إلى ما وراء ذلك ؛ وهذا ما لم أرها فجأة من الجانب، لأن وجنتيها الباهتتين كشمع أبيض على السطح كانتا تشفان عن لون وردي يجعلني تواقاً إلى تقبيلهما، والوصول إلى تلك المسحة المختلفة التي كانت تفلت مني. وفي أوقات أخرى، كانت السعادة تغمر هاتين الوجنتين بالوضوح المتقلب تقلبا كان الإهاب، الصائر مائعا وغامضا، يفسح معه المجال لما يشبه نظرات مضمرة تُظهرها بلون غير لون العينين، ولكن ليس بمادة غير مادتهما ؛ وأحياناً، غريزيّاً، عندما كان يُنظر إلى محيّاها المنقط بنقاط سمراء صغيرة والذي لم تكن تطفو عليه إلا رقشتان أكثر زرقة، كان ذلك كما كان يُنظر إلى بيضة الحسون - أو غالباً كما كان يُنظر إلى عقيقة براقّة مشكّلة ومصقولة في مكانين فقط من وسط الحجرة السمراء كانت تلمع فيهما عيناها كجناحي فراشة لا زورديّة الشفافين، تانك العينان اللتان تصير فيهما اللحم مرآة وتوهنا بأنّها تسمح لنا (أكثر مما يفعل غيرها من جوارح الجسد) بأن نقرب من الروح. لكنها كانت في أغلب الأحيان أيضاً أكثر تلوناً، وبالتالي أكثر حيويّة ؛ أحياناً لم يكن وردياً في محيّاها الأبيض إلا أرنبة أنفها، الدقيقة كأرنبة أنف قطة عابثة صغيرة كان المرء سيشتبهى ملاحظتها ؛ وأحياناً، كانت وجنتاها من الملاسة بحيث كان النظر ينزلق على مينائهما الوردي (الذي كان لا يزال يظهره أكثر رهافة وحميمية غطاء شعورها السوداء نصف المفتوح والمتراكب) وكأنه ينزلق على ميناء منمنمة ما ؛ وكان يتفق أن بلغت

مسحة وجنتيها اللون الوردى البنفسجي لبخور مريم، بل أحيانا - عندما كانت هائجة أو محمومة، ومن ثم توحى باعتلال صحي كان يخفف رغبتى في شيء أكثر شهوانية ويجعل نظرها يعبر عن شيء أكثر فسادا وأشد ضرا - اللون الأرجواني الغامق لبعض الورود ذات اللون الأحمر الضارب إلى السواد ؛ وكل من هؤلاء الأليبتينات كانت مختلفة، كما يختلف كل ظهور جديد للراقصة يُحوّل لونه وشكله وخاصيته، حسب الألعاب المنوعة بلا عدّ ولا حصر لمسلط أضواء(51).

وطبعا، إن الوسيلتين (أي التحديد والتخصيص الداخليين) يمكنهما أن تشتغلا معا في المقطع الواحد. وذلك ما يحدث بكيفية واضحة جدا، وموفقة جدا، في الفقرة التي تفتح قسم «كومبري» المكرس للـ«جهتين» - تفتحه وهي تثير من خلال الاستشراق العودات من النزهة إلى البيت :

كنا نعود دائما من نزهاتنا في وقت مبكر، حتى يمكننا القيام بزيارة لعمتي ليوني قبل العشاء. وحينما كنا نصل في أول الفصل، حين ينتهي النهار باكرا، حينما نصل إلى شارع سانت - إيسبري، كان لا يزال هناك انعكاس للغروب على زجاج نوافذ المنزل وغشاوة أرجوانية في أعماق كالفاريا، تنعكس بعيدا في المستنقع، وهي حمرة غالبا ما تكون مصحوبة ببرد قارس، فكانت ترتبط في ذهني بحمرة النار التي يُشوى عليها الفروج الذي سيُتبّع عندي اللذة الشاعرية التي تُحدثها النزهة لذّة الشراهة والدفء والراحة. أما في الصيف، فقد كانت الشمس لا تزال لم تغرب حين عودتنا إلى البيت ؛ فخلال الزيارة التي كنا نقوم بها لعمتي ليوني، كان نورها الذي ينزل ويلامس النافذة، قد توقّف بين الستائر الكبيرة والأرطبة التي كانت تشدها إلى الحائط، وتوزع، وتشعب، وتصفى، وكان يرصّع بقطع ذهبية صغيرة خشب الليمون الحامض الذي صنع منه الصوان، فينير الغرفة بكيفية غير مباشرة بالرقّة التي يتخذها في نبت الحراج. لكن الصوان كان، في بعض الأيام النادرة جدّا، حين عودتنا إلى البيت، يفقد ترصعته المؤقتة منذ وقت طويل، ولم يكن يبقى، حين وصولنا إلى شارع سانت - إيسبري، أي انعكاس للغروب ممتدّا على زجاج النوافذ، وكان المستنقع في أسفل كالفاريا قد فقد حمرة، وكان أحيانا يكتسي لونا لبنيا، وكان يخترقه كلّ شعاع قمر طويل يأخذ في الاتساع ويتشقق بتموجات الماء كلها(52).

تقرر الجملة الأولى هنا مبدأ تردديا مطلقا : «كنا نعود دائما من نزهاتنا في وقت مبكر»، تفتح داخله مباينةً بالتحديد الداخلي : ربيع/صيف(53)، الذي

يتحكم في الجملتين التاليتين ؛ وأخيراً، يُدخِلُ تخصيصاً داخلياً - يبدو منصباً على القسمين السابقين معا - يُدخِلُ متغيراً استثنائياً ثالثاً (ولكنه غير تفردى) هو : «في بعض الأيام النادرة جداً» (وهي فيما يبدو أيام نزهة نحو كيرمانت). ومن ثم فالنسق الترددي الكامل يتمفصل وفقاً للخطاطة الآتية، التي تُبرزُ، تحت استمرارية النص المتساوية في الظاهر، بنية تراتبية أشد تعقيداً وتشبكاً :

} الربيع : الشفق الصيف : الشمس	} باكراً جداً عادة	} هودات إلى البيت دائماً في وقت مبكر
} متأخر جداً نادراً : (صفر)	} كان الوقت ليلاً سلفاً	}
} احياناً : لبني اللون		

(ربما اكتشف المرء، بحق، أن مثل هذه الخطاطة لا تعرض «جمال» هذه الصفحة؛ لكن ذلك ليس قصدها). فالتحليل لا يقع هنا على مستوى ما يمكن تسميته «بنية سطحية» بلغة نعام تشومسكي أو «تجلياً» أسلوبياً بلغة لوي بالمسليف - أليجيرداس جوليان كرماس، بل يقع على مستوى البنى الزمنية «المحايدة» التي تمنح النصَّ هيكله وأُسسه - والتي لولاها لما كان له وجود [إذ لولا نسقُ التحديدات والتخصيصات الذي أعدنا تشكيله هنا، لتحتّم على النص في هذه الحالة أن ينحصر، بتسطّح، في جملة الأولى وحدها]. ويكشف تحليل الأسس، كما هو مألوف، يكشف عن النسق الهادر للاختيارات والعلاقات المنتخبة تحت الأفقية الهادئة للمركبات المتتابعة. وإذا كان موضوع التحليل فعلاً هو توضيح شروط وجود (إنتاج) النص، فإن ذلك لا يتمُّ برد المعقد إلى البسيط كما يقال غالباً، بل يتم على العكس من ذلك بإبراز التعقيدات الخفية التي هي سر البساطة).

هذه الموضوعة «الانطباعية» لتنويعات الإضاءة وبالتالي صورة الموقع بالذات، تبعاً للحظة والفصل (54) - وهي موضوعة ما يسميه بروس «منظر الساعات الطبيعيُّ المتقلب» - تتحكم أيضاً في الأوصاف الترددية للبحر في باليك، ولاسيما الوصف الوارد في الصفحات ما بين 802 و 806* من كتاب «الفتيات المزهرات» :

* م.ع. - في الترجمة الأمريكية : 605 و 608.

كلما تقدم الموسم، تبدلت اللوحة التي كنت أراها من النافذة. ففي أول الأمر، كان الوقت ضحى... وبعد قليل تقلصت الأيام... وبعد بضعة أسابيع، عندما كنت أصدع مرة أخرى، كانت الشمس قد غربت. كان شريط من السماء أحمر فوق البحر، كذلك الذي كنت أراه في كومبري فوق كالفاريا عندما كنت أعود من النزهة إلى البيت وأستعد للنزول إلى المطبخ قبل العشاء،...

وبعد هذه السلسلة الأولى، التي هي تنويعات بالتحديد، تأتي أخرى، هي تنويعات بالتخصيص :

كنت محاطا من كل الجهات بصور البحر... ولكنّها في الواقع لم تكن غالبا جداً إلا صوراً... فمرة كانت مَعْرِضاً لأدوات الرّسم اليابانية... كان لديّ مزيد من اللذّة في الأماسي التي كانت فيها باخرة... الأوقيانوس أحياناً... البحر يوماً آخر... وأحياناً...

وترد هذه المكرورة نفسها بعد صفحتين، وذلك بصدد الوُصُولات إلى ريشيل، وهي أقرب ما تكون إلى النسخة الكومبرية*، وإن لم يذكر بتلك النسخة هذه المرة :

عندما كنا نصل هناك، في الفترات الأولى، كانت الشمس تغرب للتوّ، لكن الوقت كان لا يزال نهرا - ويُعيد ذلك، لم نكن بعد ننزل من السيارة إلا ليلاً...

بل سيكون نمط التنويع ذا طابع سمعي في پاريز، التي يرد ذكرها في كتاب «السجينة» : فالنوينات* الصباحية لصوت الأجراس أو ضجيج الشارع هي التي كانت تخبر مارسيل بحالة الطقس⁽⁵⁵⁾ وهو لا يزال مدفوناً تحت أغطيته، وما يبقى ثابتاً هو الحساسية الاستثنائية بتغيرات الطقس، والاهتمام شبه المهووس (الذي يرثه مارسيل استعارياً من أبيه) بحركات المضاغط الداخلي، وفيما يخصصنا هنا : الصلة المميزة جداً والخصبة جداً بين الزمني والأرضي، والتي تطور التباس الزمن الفرنسي*، وأقصد التباس كلمة *Temps* الفرنسية (التي تدل على الوقت والطقس

* ٣٣.ع - نسبة إلى كومبري.

* ٣٠.ع - التّونّات : الفروق الدقيقة، وبالتالي التنويعات.

* ٣٠.ع - *Temps français*.

معاً)، إلى نتائجه القصوى - وهو التباس كان يستثمره سلفاً العنوان المنبئ بكيفية رائعة، والذي يحمله أحد أقسام كتاب «الملذات والأيام» : «Rêveries couleur du temps» [هواجس بلون الطقس/الزمن]. ويظل مرور الساعات والأيام والفصول، أي دورانية الحركة الكونية، المكررة الأكثر ثباتاً والرمز الأكثر دقة لما أود أن أسميه الترددية البروستية.

ذانك هما موردا المباشرة الترددية بدقة (التحديد والتخصيص الداخليان). وعندما يُستنفد هذان الموردان، يبقى هناك سبيلان لهما سمة مشتركة هي جعل الفرد في خدمة الترددي. وقد سبق لنا أن عرفنا الأول، وهو : عرف الترددي الكاذب. أما الثاني، فليس محسناً، بل يقوم على الاستناد - بطريقة حرفية ومصرح بها تماماً - إلى حدث مفرد، إما بصفته توضيحاً تمثيلاً وتأكيداً لسلسلة ترددية (فهكذا...)، وإما - على العكس من ذلك - بصفته شذوذاً عن القاعدة التي وضعت للتو (غير أنه مرة...). ومثالنا على الوظيفة الأولى هو هذا المقطع من كتاب «الفتيات المزدهرات» :

أحياناً [هذا هو القانون الترددي] كان اهتمام لطيف من هذه أو تلك يوقظ في نفسي اهتزازات شاملة تطفئ رغبتني في الأخريات إلى حين. هكذا كانت ألبيرتين يوماً... [وهذا هو التوضيح التمثيلي المفرد] (56).

ومثالنا على الوظيفة الثانية. هو حادثة أبراج أجراس مارتينفيل، المقدمة بوضوح بصفتها خروجاً على العادة : فعادة ما كان مارسيل ينسى - بمجرد عودته من النزهة - الانطباعات التي كان قد أحس بها، ولذلك لم يكن يحاول استرماس دلالتها ؛ «غير أنه مرة» (57)، يذهب بعيداً فيحرر القطعة الوصفية التي هي عمله الأدبي الأول والعلامة على موهبته الأدبية تحريراً فورياً. وأكثر منها وضوحاً من حيث شذوذها حادث نباتات السرنجة في كتاب «السجينة»، الذي يبدأ هكذا :

سأفرد من الأيام التي كنت أتأخر فيها عند السيدة ده كيرمانت يوماً
تميز بحادث تافه...

والذي تُستأنف بعده الحكاية الترددية بهذه التعابير :

ما عدا هذا الحادث الفريد، كان كل شيء عادياً عندما كنت أصعد
ثانية من بيت الدوقة (58).

وهكذا يبدو التفردي نفسه الذي يستعمل ظروف زمان مثل «مرة» و«يوماً»، إلخ.، مدمجاً إلى حد ما في الترددي ومجبراً على خدمته وتوضيحه، إيجاباً أو سلباً، بمراعاة شفرته أو بنخرقتها - الذي هو طريقة أخرى في إبراز هذه الشفرة.

التزمن الداخلي والتزمن الخارجي

لقد اعتبرنا الوحدة الترددية حتى الآن محصورة في مدتها التركيبية الخاصة، دون أي تدخل مع غيرها، وذلك بما أن التزمن الواقعي (التفردي بطبعه) لا يتدخل إلا لتعيين حدود السلسلة المشكّلة (التحديد) أو لمباينة مضمون الوحدة المشكّلة (التحديدات الداخلية)، دون أن يسمّها حقاً بميسم مرور الزمن ودون أن يُليها، بما أن القبل والبعء ليسا، في نظرنا، نوعاً ما، إلا متغيّرين لموضوعة واحدة. والواقع أن وحدة ترددية مثل : ليلة أرق، مشكّلة من سلسلة تستغرق عدّة سنوات، يمكنها جيداً أن تُروى في تتابعيتها الخاصة فقط، من المساء إلى الصباح، دون ترك مرور المدة «الخارجية» - أي الأيام والسنين التي تفصل ليلة الأرق الأولى عن الأخيرة - يتدخل بأي حال من الأحوال. فالليلة التمثلية ستظل مشابهة لنفسها من أول السلسلة إلى آخرها، بما أنها تتنوع دون أن تتطور. وهذا فعلاً ما يحدث في الصفحات الأولى من قسم «سوان»، حيث تكون الإشارات الزمنية إما من نمط ترددي - تناوبي (تخصيصات داخلية) : في ظروف معينة، أو، أحياناً، غالباً، تارة... طورا، وإما مكرّسة للمدة الداخلية الخاصة بالليلة التركيبية، التي يتحكم جريانها في تدرج النص (ما كادت شمعتي تنطفئ... بعد ذلك بنصف ساعة... ثم... في الحال... شيئاً فشيئاً... ثم...)، دون أن يشير أي شيء إلى أن مرور الأعوام يعدّل هذا الجريان بأي حال من الأحوال.

لكن الحكاية الترددية، وهي تستند إلى لعبة التحديدات الداخلية، يمكنها أيضاً أن تأخذ التزمن الواقعي بعين الاعتبار وتدججه في تدرجها الزمني الخاص - وذلك، مثلاً، كأن تروي وحدة يوم الأحد في كومبري، أو نزهات حول كومبري، مُبرزة التعديلات التي يدخلها على جريانها الزمن المنقضي (حوالي عشر سنين) أثناء السلسلة الواقعية للأسابيع المقضاه في كومبري ؛ وهي تعديلات لا تُعتبر بعدد تنويعات متعاوضة، بل تحويلات في اتجاه واحد : وفيات (ليون، فانتوي)، مشاجرات (أدولف)، نضج البطل وشيخوخته : اهتمامات جديدة (بيركوط)، صداقات

جديدة (بلوخ، جيلبيرت، الدوقة ده كيرمانت)، تجارب حاسمة (اكتشاف النشاط الجنسي)، مشاهد صادمة («الاستسلام الأول»، التجديف بمونجوقان). عندئذ تُطرح حتماً مسألة العلاقات بين الزمن الداخلي (تزمن الوحدة التركيبية) والزمن الخارجي (تزمن السلسلة الواقعية)، وتداخلاتهما المحتملة. ذلك ما يحدث فعلاً في قسم «كومبري II»، وقد استطاع ج.ب. هوستون أن يؤكد أن الحكاية تتقدم في هذا القسم على المُدَدِ الثلاث، التي هي اليوم والفصل والسنوات، في آن واحد (59).

والحق أن الأمور ليست تماماً بمثل هذا الوضوح والنظام، بل الصحيح أننا نجد في القسم المكرس ليوم الأحد أن الحفلة النهارية تقع في عيد الفصح وأن الظهيرة والحفلة الساهرة تقعان في عيد الصعود، وأن اهتمامات مارسيل تبدو في الصباح اهتمامات طفل وفي الظهيرة اهتمامات مراهق. وبطريقة أكثر وضوحاً، تأخذ الزهتان - ولاسيما الزهرة نحو ميزيكليز - مرور الشهور في السنة (شجرات الليلك والزعرور المزهرة في طانصونفيل، أمطار الخريف في روصينفيل) ومرور السنوات في حياة البطل (طفل صغير جداً في طانصونفيل، ومراهق تفرسه الشهوة في ميزيكليز، بما أن المشهد الأخير أكثر تأخراً بوضوح) بعين الاعتبار، مراعتين تتابع حادثاتهما الاستثنائية أو العادية (60). وقد سبق لنا أن لاحظنا القطيعة الزمنية التي يحدثها قدوم الدوقة إلى الكنيسة في الزهات إلى كيرمانت. ومن ثمّ يتمكن بروسست، في كل هذه الحالات، من تناول التزامنات الداخلية والخارجية بطريقة متوازنة تقريباً - بفضل تنظيم ماهر للحادثات -، وذلك دون أن يتعدّ علانية عن الزمن التواتري الذي اتخذته ركيزة لحكايته. وبالمثل، فإن علاقة الحب بين سوان وأوديت، وبين مارسيل وجيلبيرت، ستتطور نوعاً ما على مراحل ترددية، موسومة باستعمال متميز جداً لتلك الحمنذ ذلك الحين، منذ، الآن (61) التي تعامل كل قصة لا معاملة سلسلة أحداث تربط بينها علاقة سببية، بل معاملة تتابع حالات يحل بعضها محل بعض بلا انقطاع، من غير ما اتصال ممكن فيما بينها. إن الترددي هنا هو - أكثر مما هو معتاد - الصيغة (الجهة) الزمنية لذلك النوع من نسيان البطل البروستي (سوان دائماً ومارسيل قبل الانكشاف) الدائم وعجزه المتأصل عن إدراك استمرارية حياته، وبالتالي علاقة «زمن» بأخر. فمارسيل عندما تكشف له جيلبيرت - التي صار هو رفيقها الملازم و«خدنّها العظيم» - عن التقدم الحاصل في صداقتها منذ عهد ألعاب الحواجز في الشانزليزيه، إن مارسيل هذا، الذي لا يستطيع أن يعيد في نفسه

تشكيل وضع صار الآن ماضيا، وبالتالي بائدا، يعجز عن تقدير تلك المسافة كما سيعجز لاحقا عن أن يتصور كيف استطاع في يوم من الأيام أن يحب جيلبيرت، وأن يتصور الوقت الذي قد يكف فيه عن حبها وقتا مختلفا تماما عما قد يكون عليه في الواقع :

... كانت تتحدث عن تبدل أجبرت على ملاحظته من الخارج، ولكنني لم أكن أملكه في داخلي، لأنه كان يتألف من حالتين لم أكن أستطيع التوصل إلى التفكير فيهما في آن واحد، إلا إذا توقفتنا عن التميز واحدة عن الأخرى(62).

ويكاد التفكير في لحظتين معا يعني دائما، في نظر الكائن البيروستسي، مطابقتها والخلط بينهما - وهذه المعادلة الغريبة هي قانون الترددي بالذات.

التناوب، والانتقالات

ومن ثم يبدو كأن الحكاية البيروستسية تستبدل بالحكاية الجملة، التي هي الشكل التركيبي للسرد في الرواية الكلاسية (والتي هي، كما رأينا، غائبة عن رواية «بختا...»)، شكلا تركيبيا مختلفا هو الترددي - وهو تركيب لا يتم بعد بالتسريع، بل يتم بالمشابهة والتجريد. لذلك لم يُعد إيقاع الحكاية في رواية «بختا...» يقوم على التناوب بين الجمل والمشهد كما كان شأن إيقاع الحكاية الكلاسية، بل صار يقوم أساسا على تناوب مختلف، هو التناوب بين الترددي والتفرد.

وفي أغلب الأحيان، يغطي ذلك التناوب نسقا من التبعيات الوظيفية يمكن التحليل أن يبرزه بل يجب عليه ذلك أيضا. وقد سبق لنا أن صادفنا التمثيلين الأساسيين لنسق العلاقات. هذا، ألا وهما : القسم الترددي، ذو الوظيفة الوصفية أو التفسيرية التابعة لمشهد تفردية والمدرجة فيه عموما (مثال : نباهة آل كيرمانت، في حفلة العشاء عند أوريان)، والمشهد التفردية ذو الوظيفة التوضيحية التابعة لتطوير ترددي (مثال : أبراج أجراس مارتينثيل، في سلسلة الزهات إلى كيرمانت). لكن توجد بنى أكثر تعقيدا : مثلا، عندما توضح أحداث مفردة تطورا تردديا تابعا هو نفسه لمشهد تفردية (مثال : حفلة استقبال الأميرة ماتيلدا(63)، التي توضح نباهة آل كيرمانت) ؛ أو العكس، عندما يستدعي مشهد تفردية تابع لقسم ترددي، بدوره، استطرادا تردديا (وهذا ما يحدث مثلا عندما تستهل حادثة لقاء السيدة ذات

اللباس الوردى، التي تُروى، كما سبق أن رأينا، بسبب آثارها غير المباشرة على أيام أحد البطل في كومبري - تُستهل بتطوير مكرس لولع هارسيل الشاب بالمرح والمثلات، وهو تطوير ضروري لتفسير زيارته المباغثة لبيت خاله أدولف (64).

لكن يحدث أحيانا أن تفوت العلاقة كل تحليل، بل كل تعريف، بما أن الحكاية تمر من مظهر إلى آخر دون أن تعير اهتماما لوظائفهما المتبادلة، بل دون أن تدركها فيما يبدو. وكان روبير فينيوغون قد صادف مثل هذه الآثار في القسم الثالث من قسم «سوان»، وظن نفسه قادرا على أن يعزو ما كان يبدو له «خلطا لا مفر منه» لتنقيحات متسعة فرضها إصدار المجلد الأول من طبعة كراسي مستقلا : فلكي يضع پروست القطعة الآسرة التي تتعلق بغابة بولونيا «اليوم» في نهاية ذلك المجلد (وبالتالي في نهاية كتاب «من جهة بيت سوان»)، ويربطها بطريقة ما بما قبلها، اضطر إلى أن يجري تعديلا عميقا في ترتيب شتى الحوادث الواقعة ما بين الصفحة 482 والصفحة 511 من طبعة كراسي*. لكن هذه التداخلات استتبت صعوبات شتى في التسلسل الزمني لم يستطع پروست أن يخفيها إلا لقاء «تمويه»* زمني قد تكون صيغة الماضي الناقص الترددي وسيلته الفظة الخرقاء :

لكي يخفي المؤلف هذا الخلط بين عنصر التسلسل الزمني والعنصر النفسي، سعى جاهدا في تمويه أعمال فريدة في شكل أعمال متكررة فلطخ أفعاله تلطيفا ماكرا بطلاء من صيغ الماضي الناقص. ومن سوء الحظ أن جعل تفرد بعض الأعمال تكرارها المعتاد غير محتمل، وأدهى من ذلك أن صيغاً عنيدة للماضي المحدد أفلتت من الطلاء في بعض المقاطع فانكشفت الخدعة (65).

اعتمادا على هذا التفسير، كان فينيوغون يذهب إلى حد القيام من طريق الافتراضات بإعادة تشكيل الـ«ترتيب الأصلي» للنص المقلوب هذا القلب غير المواقي. وهي إعادة تشكيل من أكثر إعادات التشكيل جسارة، وتفسير من أكثر التفاسير هشاشة: فقد سبق لنا أن صادفنا عدة أمثلة على الترددي الكاذب (لأن ذلك

* م.ع. - إن الصفحات التي يحيل عليها جنيت هنا، من طبعة كراسي، ترد مُعدلة بعض التعديل في :
PI, 394-417/RHI, 301-318

* م.ع. - التمويه : مصطلح عسكري، استعمله فينيوغون مجازا؛ ويعني إعطاء الأعتدة الحربية مظهرا زائفا يخدع به العدو.

بالضبط هو ما نحن بصددده هنا) وعلى حالات شاذة من الماضي البسيط في أقسام من رواية «بحثا...» لم تخضع البتة لبتنر سنة 1913 الاضطراري، وما تلك التي يمكن تسجيلها في نهاية قسم «سوان» بأكثرها مفاجأة.

لنتفحص عن كتب أحد المقاطع التي كان فينيوغون يهتمها : إنه المقطع الوارد في الصفحات 486-489 من طبعة كراسي⁽⁶⁶⁾. وموضوع هذه الصفحات هو تلك الأيام الشتوية التي يكسو فيها الثلج الشانزليزيه، ولكن التي يبعث فيها شعاع من الشمس غير متوقع بعد الظهر، يبعث مارسيل وفرانسواز إلى نزهة بلا اسعداد، دون أمل في لقاء جيلبيرت. وكما يلاحظ فينيوغون بتعبير مختلف، فإن الفقرة الأولى («وحتى تلك الأيام...») ترددية : فأفعالها هي بصيغة الماضي الناقص الدال على العمل المتكرر. يكتب فينيوغون قائلا :

في الفقرة التالية («كانت فرانسواز أكثر إحساسا بالبرد من أن...»)، تتابع صيغ الماضي الناقص، والماضي البسيط دون سبب ظاهر، كما لو كان المؤلف، العاجز عن أن يتبنى نهائيا وجهة نظر بدلا من أخرى، قد ترك تحويلاته الزمنية ناقصة.

ولكي أتبع للقاري أن يحسم في ذلك، سأستشهد هنا بتلك الفقرة كما وردت في طبعة 1913 :

كانت فرانسواز أكثر إحساسا بالبرد من أن تظل جامدة، ولذلك سرنا حتى جسر الكونكوردي لنشاهد نهر السين المتجمد، الذي كان الجميع، بمن فيهم الأطفال، يقتربون منه دون خوف وكأنهم يقتربون من حوت هائل حانح، مستسلم، كان بعضهم يهم بقصبه. كنا نعود إلى الشانزليزيه ؛ كنت أذوي من الألم بين الأحصنة الخشبية الجامدة والمرجة البيضاء المأسورة في شبكة الممرات السوداء التي كان الثلج قد أزيل عنها والتي كان التمثال منصبا عليها وفي يده دلاة جليدية مضافة كانت تبدو تفسيراً لإيماءته. إن السيدة العجوز نفسها، بعد أن طوت كتابها «مناقشات»، سألت مربية أولاد كانت مارة عن الساعة وشكرتها قائلة لها : «ما أطفك !» ثم رجعت كناس الطريق أن يقول لأحفادها أن يعودوا وإنها كانت تحس بالبرد وأضافت : «ألف شكر، آسفة لإعاجلك». وبغته، كانت السماء تمزق : فبين مسرح العرائس والملعب الشعبي، في الأفق المزدان، في السماء المنفرجة، كنت ألمح للتو قنزعة الأنسة الزرقاء وكأنها

رمز خرافي. كانت جيلبيرت تجري سلفا بأقصى سرعة في اتجاهي، متألفة متوردة تحت قبة مربعة من الفرو، ينشطها البرد وتأخرها وميلها إلى اللعب ؛ وقبل أن تصل إلي بقليل، انزلقت على الجليد وكانت الذراعان المفتوحتان هما اللتان كانت تقدمهما وهي تبتسم - كما لو كانت قد أرادت أن تستقبلني بهما - إما حفاظا على توازنها بصورة أفضل، وإما لأنها كانت تحس برشاقة في ذلك، وإما تظاهرا منها بالترحلق. «براقا ! براقا ! هذا جيد جدا، قد أقول مثلك. إنه أنيق، إنه جسور، لو لم أكن أنتمي إلى زمن غير زمنكم، زمن المحافظين، هتفت السيدة العجوز التي أخذت الكلمة باسم الشانزليزية الصامت لتشكر جيلبيرت على مجيئها دون أن يحيفها الجو. أنت مثلي، وفيه على كل حال لشانزليزينا القديم ؛ نحن جريئتان. لو قلت لك إني أحب الشانزليزية حتى وهو هكذا. هذا الثلج (أعرف أنك ستضحكين مني)، هذا يجعلني أفكر في فرو القاقم!». وأخذت السيدة العجوز تضحك.*

لنعترف بأن النص، في هذه «الحالة»، يطابق جيدا الوصف القاسي الذي يصفه به فينيوغون ؛ فالأشكال الترددية والتفردية تتشبه فيه بكيفية ترك جهة الأفعال في غموض تام. لكن هذا الالتباس لا يبرر بذلك الفرضية التفسيرية القائلة بـ«تحويل زمني ناقص». بل أظن أنني ألمح، على الأقل، تحديدا بالنقيض.

* Françoise *avait* trop froid pour rester immobile, nous *allâmes* jusqu'au pont de la Concorde voir la Seine prise, dont chacun, et même les enfants *s'approchaient* sans peur comme d'une immense baleine échouée, sans défense, et qu'on *allait* dépecer. Nous *revenions* aux Champs-Elysées ; je *languissais* de douleur entre les chevaux de bois immobiles et la pelouse blanche prise dans le réseau noir des allées dont on *avait* enlevé la neige et sur laquelle la statue *avait* à la main un jet de glace ajouté qui *semblait* l'explication de son geste. La vieille dame elle-même ayant plié ses *Débats* demanda l'heure à une bonne d'enfants qui *passait* et qu'elle *remercia* en lui disant : «Comme vous êtes aimable !» puis priant le cantonnier de dire à ses petits enfants de revenir, qu'elle *avait* froid, *ajouta* : «Vous serez mille fois bon. Vous savez que je suis confuse !» Tout à coup l'air se *déchirait* : entre le guignol et le cirque, à l'horizon embelli, sur le ciel entrouvert, je *venais* d'apercevoir, comme un signe fabuleux, le plumet bleu de Mademoiselle. Et déjà Gilberte *courait* à toute vitesse dans ma direction, étincelante et rouge sous un bonnet carré de fourrure, animée par le froid, le retard et le désir du jeu; un peu avant d'arriver à moi, elle se *laissa* glisser sur la glace et, soit pour mieux garder son équilibre, soit parce qu'elle *trouvait* cela plus gracieux, ou par affectation du maintien d'une patineuse, c'est les bras grands ouverts qu'elle *avançait* en souriant, comme si elle avait voulu m'y recevoir. «Brava ! Brava ! ça c'est très bien, je dirais comme vous que c'est chic, que c'est crâne, si je n'étais pas d'un autre temps, du temps de l'ancien régime, *s'écria* la vieille dame prenant la parole au nom des Champs-Elysées silencieux pour remercier Gilberte d'être venue sans se laisser intimider par le temps. Vous êtes comme moi, fidèle quand même à nos vieux Champs-Elysées ; nous sommes deux intrépides. Si je vous disais que je les aime même ainsi. Cette neige, vous allez rire de moi; ça me fait penser à de l'hermine !» Et la vieille dame se *mit* à rire.

فنحن إذا فحصنا صيغ الأفعال المشدّد عليها ههنا، إذا فحصناها بمزيد من العناية، لاحظنا أن كل صيغ الماضي الناقص، ما عدا واحدة، يمكن تأويلها بأنها صيغ الماضي الناقص التعاصري ؛ وهي صيغ تسمح بتعريف القطعة كلها بأنها فردية، بما أن الأفعال الحديثة بمصر المعنى هي بصيغة الماضي المحدد، إلا واحدا : مرنا، سألت السيدة العجوز، شكرت، أضافت، انزلت جيلبرت، هفت السيدة العجوز، أخذت تضحك. قلت «إلا واحدا»، الذي هو طبعا : «بغثة كانت السماء تتمزق»؛ فوجود الظرف بغثة بالذات يحول دون قراءة صيغة الماضي الناقص هذه بأنها صيغة استمرارية، وبالتالي يجبر على تأويلها بأنها ترددية. فهي وحدها التي تشدّ شذوذا لا رجعة فيه ضمن سياق مؤول بأنه تفردى، وبالتالي هي وحدها التي تقحم في النص ذلك «الخلط المحتوم» الذي يتحدث عنه فينيوغون(67). إلا أنه اتفق أن صُحِّحَتْ تلك الصيغة في طبعة 1917، التي أعطت الصيغة المتوقعة : «كتمزق الجو»*. ويبدو لي أن ذلك التصحيح كاف لانتشال هذه الفقرة من الـ«خلط»، وإدراجها كلها تحت الجهة الزمنية للتفردى. ومن ثم فإن وصف فينيوغون لا ينطبق على النص النهائي لقسم «سوان»، الذي هو آخر ما صدر في حياة المؤلف. وفيما يخص التفسير بـ«تحويل ناقص» للتفردى إلى الترددي، فإننا نرى أن ذلك التصحيح الوحيد يسير في الاتجاه المعاكس بالضبط : فيروست(68) لا «يكمل» في سنة 1917 «الطلاء بصيغ الماضي الناقص» لنص ترك فيه غير مبال كثيرا من صيغ الماضي البسيط عام 1913، بل على العكس من ذلك ينقل إلى التفردى الصيغة الوحيدة التي لا شك في أنها ترددية في هذه الصفحة. وعليه فإن تأويل فينيوغون، الهش سلفا، يصعب الدفاع عنه.

وأسرع فأوضح أننا لا نستهدف هنا إلا التفسير بالظروف الذي كان فينيوغون يبحث عنه سُدَى ليفسر به التباسات نهاية قسم «سوان»، وكأن سائر الحكاية الفيروستية نموذج للتماسك والوضوح. غير أن هذا الناقد نفسه قد انتبه في موضع آخر فعلا(69) إلى الوحدة الاستيعابية تماما التي فرضها فيروست على مواد «متنافرة»، ونعت رواية «بمخا...» بأكملها بأنها :

* allâmes; demanda; remercia, ajouta, se laissa glisser, s'écria, se mit à rire; Tout à coup le ciel se déchirait / l'air se déchira.

طيلسان ابن خَرِبِ الذي تفضح رقعته المتعددة، مهما كان قماشها نفيسا، ومهما قورب بينها وأعيد فتحها وسُوِّيتِ ورتقت بمهارة، تفضح مع ذلك، من خلال اختلافات في النسيج واللون، أصولها المتنوعة (70).

إن ذلك أكيد، ولم يتم النشر اللاحق لمختلف «النسخ الأولى»، وربما لن يقوم، إلا بتأكيد ذلك الحدس. فهناك نوع من «الملصقة»^{*}، بل نوع من «المُرْقعة»^{*} في رواية «بمحا...»، ووجدتها بصفحتها حكاية هي فعلا - كوحدة مُطَوَّلَة «الملهاة البشرية»^{*} أو كوحدة مُطَوَّلَة «خاتم نيبيلونك»^{*}، حسب پروست - وحدة بعد فوات الأوان، مطالبٌ بها مطالبة شديدة، لأنها أكثر تأخرا ولأنها مبنية بعد جهد جهيد بمواد من كل عصر ومصر. ومعلوم أن پروست لا يعتبر هذا النمط من الوحدة «وهميا» (فينيوغون)، بل يرى أنها وحدة «غير مصطنعة، بل ربما أكثر واقعية، لاسيما أنها لاحقة، ناشئة من لحظة حماس إكْتَشِفَتْ فيها بين قطع لا تحتاج بعد إلا إلى أن ينضم بعضها إلى بعض؛ وهي وحدة كانت تجهل نفسها، وبالتالي فهي حيوية وليست منطقية، لم تمنع التنوع ولم تحمد الأداء» (71). ولا يسعنا، فيما يبدو لي، إلا أن نركبه في الجوهري، ولكننا ربما نضيف أنه يستصغر هنا شأن الصعوبة التي تعانيها الـ«قطع» أحيانا في «أن ينضم بعضها إلى بعض». ولا شك في أن هذه الصعوبة هي التي تحمل حادثة الشانزليزية (من بين أخريات) الفوضوية (حسب معايير السرد الكلاسي) أثرها، أكثر مما تحمل أثر نشر متسرع. ويمكننا الاقتناع بهذا ونحن نقارن المقطع المعني هنا باثنتين من نسخته السابقة، ألا وهما: النسخة الواردة في كتاب «جان سانتوي»، التي هي فردية تماما، والنسخة الموجودة في كتاب «ضد سانت - بوف»، التي هي ترددية كليا (72). وكان يمكن پروست، لحظة وصله بين القطع لتشكيل النسخة الأخيرة، أن يتردد في الاختيار، وأن يقرر في آخر المطاف، عن وعي أو عن غير وعي، غياب الاختيار.

وأيا كان السبب، فإنه يبقى أن الفرضية الأكثر ملاءمة لقراءة هذا المقطع هي الفرضية القائلة بأنه يتألف من بداية ترددية (هي الفقرة الأولى)، ومن تنمة فردية (هي الفقرة الثانية، التي فرغنا لتونا من فحصها، والفقرة الثالثة، التي لا لبس

* م.ع. - الملصقة: رسم تجريدي مؤلف من قصاصات صحف وإعلانات، إلخ. ملصقة على سطح صورة.

* م.ع. - المُرْقعة: قطع من قماش مختلفة الألوان والأشكال تُخاط لتصبح غطاءً للحاف أو وسادة.

* *Comédie humaine.*

* *Der Ring der Nibelungen.*

في جهتها الزمنية) – وهي فرضية قد تكون مبتذلة، لو أشير إلى الوضع الزمني لهذا التفرد بالقياس إلى الترددي السابق، ولو بلفظة واحدة فقط (هي «مرة») تعزله في السلسلة التي ينتمي إليها⁽⁷³⁾. لكن ما يحصل هو العكس، وهو: أن الحكاية تمرُّ بلا تحذير من عادة إلى حدث مفرد وكأن العادة تستطيع أن تصير، بل أن تكون، حدثاً مفرداً في الوقت نفسه، بدلا من أن يتموقع الحدث في مكان ما من العادة أو بالقياس إليها – وهو أمر لا يمكن تصوره بدقة، وبذلك يشير، في النص الجروستي كما هو، إلى موضع للاواقعية لا رجعة فيها. وهناك مقاطع أخرى من النوع نفسه. ففي نهاية كتاب «سدوم وعامورة»، مثلا، يبدأ الحديث عن أسفار السيد ده شارلوس في قطار لاغاسبولينغ الصغير وعلاقاته بالموظفين الآخرين بصيغة ترددية مخصصة بدقة كبيرة: «بانتظام، ثلاث مرات في الأسبوع...»، ثم مقيدة بتحديد داخلي: «المرات الأولى تماما...»، لتتابع القول خلال ثلاث صفحات بصيغة تفردية غير محدّدة: «قال [كوطار] بخبث، إلخ.»⁽⁷⁴⁾. وتبين أنه قد يكفي هنا تصحيح صيغة الجمع الترددية («المرات الأولى تماما») إلى مفرد («المرّة الأولى تماما») لكي تعود الأمور إلى نصابها. ولكن من يجرؤ على السير في تلك الطريق سيلاقى صعوبة أكبر مع حادثة «تاكان الرائع»، التي هي ترددية في الصفحات 464-466، ولكنها تصير تفردية فجأة في أسفل هذه الصفحة وتستمر على هذه الحال حتى نهايتها. وقد يلاقي صعوبة أكبر من تلك، في كتاب «الفتيات المزدهرات»، مع حكاية حفلة العشاء في ريفيل، التي هي – في آن واحد وبكيفية مبهمّة – حفلة عشاء تركيبية، مروية بصيغة الماضي الناقص («في العهود الأولى، عندما كنا نصل إليه...»⁽⁷⁵⁾)، وحفلة عشاء مفردة، مروية بصيغة الماضي المحدد («شاهدت واحدا من هؤلاء الخدم... نظرت إلى فتاة شقراء، إلخ.»⁽⁷⁶⁾) يمكننا إعطاؤها تاريخا دقيقا ما دام الأمر يتعلق بمساء وصول الفتيات الأول، ولكنها حفلة لا تحدّد أيّ إشارة زمنية موقعها من السلسلة التي تنتمي إليها والتي تخلف فيها الانطباع – المحير بالأحرى – بالعموم⁽⁷⁵⁾.

* «[Cottard] dit.»

* «Les premiers temps, quand nous y arrivions».

* «Je remarquai un de ces servants... Une jeune fille blonde me regarda».

والحق أن نقاط التماس هذه بين الترددي والتفردية، والتي ليست لها علاقة زمنية قابلة للتعين، غالباً ما تبدو مُقنّعة - عن عمد أو عن غير عمد - بتوسط أقسام محايدة، لا تحدّد جهتها، وتبدو وظيفتها، كما يلاحظ هوستون، هي منع القارئ من أن يتبيّن تبدّل الجهة (76). ويمكن تصنيف هذه الأقسام إلى ثلاثة أنواع هي : تعريجات استطرادية بصيغة الحاضر، كذلك التعرّيج الاستطرادي الطويل كفاية في الانتقال بين البداية الترددية والتتمة التفردية من كتاب «السجينة» (77) ؛ لكن هذه الوسيلة ذات وضع غير سردي طبعاً. وخلافها النمط الثاني، الذي لاحظته هوستون بدقة، والذي هو الحوار (الذي ينحصر عند الاقتضاء في رد واحد) دون فعل تصرّحي (78) ؛ والمثال الذي يذكره هوستون هو الحديث بين مارسيل والدوقة عن الفستان الذي كانت ترتديه إلى حفلة عشاء سانت - أوفيرت (79). والحوار المبالغ غير محدد الجهة بطبعه، مادام خالياً من الأفعال. أمّا النمط الثالث، فهو أكثر خفاءً، لأن القسم المحايد فيه قسم مختلط، بل ملتبس، في الواقع : إنه يقوم على أن يوسّط بين الترددي والتفردية بعض صيغ ماض ناقص تظل قيمتها الجهوية غير محدّدة. وإليك مثلاً عليه من قسم «حب لسوان» : فنحن في التفردية أولاً ؛ إذ في يوم من الأيام تطلب أوديت مالا من سوان لكي تذهب دونه إلى بيروت مع آل فيردوران :

لم تكن تقول عنه كلمة، كان متضمناً أن وجودهم في بيروت كان يقصي وجوده [صيغ ماض ناقص وصفية تفردية]. عندئذ، ذلك الجواب المربع الذي كان قد أوقف كل كلمة منه عشيتها دون أن يجزؤ على أن يأمل في أنه قد يمكن أن ينقل يوماً [صيغة ماض أسبق مُلبس]، كان مبتهجا بأن ينقله إليها، إلخ. [صيغة ماض ناقص ترددية] (80).

ويقوم تحوّل أكثر فعالية من حيث مبالغته، على العودة إلى الترددي الذي يختم في كتاب «الفتيات المزدهرات» حادثة أشجار هوديمسنييل التي هي حادثة تفردية :

عندما تحولت العربية وأدرت لهم ظهري وكففت عن النظر إليهم، في حين كانت السيدة ده فيليباريزيس تسألني لماذا كنت أبداً بمظهر الحالم،

• De lui, elle ne disait pas un mot, il était sous-entendu que leur présence excluait la sienne [imparfaits descriptifs singulatifs/singulative descriptive imperfects]. Alors cette terrible réponse dont il avait arrêté chaque mot la veille sans oser espérer qu'elle pourrait servir jamais [plus-que-parfait ambigu/ambiguous pluperfect], il avait la joie de la lui faire porter [imparfait itératif/iterative imperfect].

كنت حزينا كما لو فقدت صديقا لتوي، أو مت أنا بنفسى، أو أنكرت ميتا
أو كفرت بإله [صبيغ ماض ناقص تفرديّة]. كان لابد من التفكير في
المودة [صبيغة ماض ناقص ملبسة]. كانت السيدة ده فلهبانزيس...
تقول لحوذيا أن يسلك بنا طريق باليك القديمة... [صبيغة ماض ناقص
ترددية] (81).

وبالعكس، فإن التحول الأكثر تباطؤًا، ولكنه ماهر إلى حد خارق في مواصلة
غموضه خلال حوالي عشرين سطرا، هو هذا الانتقال في قسم «حب لسوان» :

لكنها تبين أن عينيه كانتا تظلان محدقين في الأشياء التي لم يكن
يعرفها وفي تلك الفترة الماضية من حبهما، الرتبة واللذينة في ذاكرته لأنها
كانت مبهمّة، والتي كانت تمزقها الآن كالجرح تلك الدقيقة في جزيرة بوا،
في ضوء القمر، بعد العشاء عند الأميرة دي لوم. لكنه كان قد تعود أن
يرى الحياة مهمة – وأن يعجب بالاكشافات الغريبة التي يمكن اكتشافها
فيها – بحيث كان يقول لنفسه، وهو يعاني إلى درجة يظن معها أنه قد لا
يمكنه أن يتحمل طويلا مثل هذا الألم : «إن الحياة مدهشة حقا، ونخبىء
مفاجآت سارة ؛ والحاصل أن العيب شيء أشيع مما يُظنُّ. فهذه امرأة
كنت أثق بها، ولها مظهر في غاية البساطة والنبيل، حتى ولو كانت طائشة،
على كل حال، كانت تبدو عادية وسليمة في أذواقها. أسألها عن وشاية
غير محتملة الوقوع، فيكشف لي القليل مما تعترف لي به أكثر مما كان قد
أمكن أن يخطر على البال». لكنه لم يكن يستطيع الاكتفاء بهذه
الملاحظات غير المفرضة. كان يحاول أن يقدر قيمة ما كانت قد روت له
تقديرا دقيقا، حتى يعلم هل كان عليه أن يستتج أن هذه الأمور كانت
قد قامت بها غالبا، وأنها قد تقوم بها من جديد. كان يردد على نفسه
هذه الكلمات التي كانت قد قالتها : «كنت أدرك ما كانت تقصده
من وراء ذلك»، «مرتين أو ثلاثا»، «تلك الملحة ! كنت قد سمعتها من
قبل !»، لكنها لم تكن تعاود الظهور في ذاكرة ستوان مجردة من السلاح،

-
- Quand, la voiture ayant bifurqué, je leur tournai le dos et cessai de les voir, tandis que Mme de Villeparisis me demandait pourquoi j'avais l'air rêveur, j'étais triste comme si je venais de perdre un ami, de mourir à moi-même, de renfermer un mort ou de méconnaître un dieu [imparfaits singulatifs/singulative imperfects]. Il fallait songer au retour [imparfait ambigu/ambiguous imperfect]. Mme de Villeparisis... disait au cocher de prendre la vieille route de Balbec [imparfait itératif/iterative imperfect].

بل كانت كل منها تمسك بسكين وتصوب إليه به طعنة جديدة. كان يردد هذه الكلمات على نفسه خلال وقت طويل جدا، كمريض لا يستطيع الامتناع عن أن يحاول، في كل دقيقة، القيام بالحركة التي تؤله* (82).

نتبين أن التحول لا يُكْتَسَبُ حقا، دون لبس ممكن، إلا انطلاقا من عبارة «خلال وقت طويل جدا»، التي تسند إلى صيغة الماضي الناقص («كان يردد هذه الكلمات على نفسه») قيمة ترددية بوضوح، ستكون قيمة التثمة كلها. وبصدد انتقال من هذا النوع (ولكنه أكثر تفصيلا - أكثر من ست صفحات - وأقل خلوصا والحق يقال، مادام يتضمن أيضا عدة فقرات من تأملات السارد بصيغة الحاضر ومونولوجاً قصيراً للبطل) - وهو انتقال يفصل ويصل، في كتاب «السجينة»، بين حكاية يوم پاريزي «مثالي» ورواية يوم واقعي معين من شهر فبراير - (83)، يذكر ج.ب. هوستون بحق «تلك التوليفات الشاكرية التي تتعدل فيها النغمية باستمرار دون أي تبدل في المفتاح الموسيقي» (84). وقد عرف پروست فعلا كيف يستثمر بدقة تناغمية كبيرة القدرات على التقل النغمي التي يحتملها التباس صيغة الماضي الناقص الفرنسية، وكأنه أراد أن يحقق ما يشبه معادلا شعريا لتلونية* الدراما الموسيقية «تريستان وإيزولده»، قبل أن يذكره صراحة بصدد قانتوي.

- * Mais elle vit que ses yeux *restaient* fixés sur les choses qu'il ne *savait* pas et sur ce passé de leur amour, monotone et doux dans sa mémoire parce qu'il *était* vague, et que *déchirait* maintenant comme une blessure cette minute dans l'île du Bois, au clair de lune, après le dîner chez la princesse des Laumes. Mais il *avait* tellement *pris* l'habitude de trouver la vie intéressante — d'admirer les curieuses découvertes qu'on peut y faire — que tout en souffrant au point de croire qu'il ne pourrait pas supporter longtemps une pareille douleur, il se *disait* : «La vie est vraiment étonnante et réserve de belles surprises ; en somme le vice est quelque chose de plus répandu qu'on ne le croit. Voilà une femme en qui j'avais confiance, qui a l'air si simple, si honnête, en tout cas, si même elle était légère, qui semblait bien normale et saine dans ses goûts : sur une dénonciation invraisemblable, je l'interroge, et le peu qu'elle m'avoue révèle bien plus que ce qu'on eût pu soupçonner. «Mais il ne *pouvait* pas se borner à ces remarques désintéressées. Il *cherchait* à apprécier exactement la valeur de ce qu'elle lui *avait raconté*, afin de savoir s'il *devait* conclure que ces choses, elle les *avait faites* souvent, qu'elles se *renouveleraient*. Il se *répétait* ces mots qu'elle *avait dits* : «Je voyais bien où elle voulait en venir», «Deux ou trois fois», «Cette blague !», mais ils ne *reparaissaient* pas désarmés dans la mémoire de Swann, chacun d'eux *tenait* son couteau et lui en *portait* un nouveau coup. *Pendant bien longtemps*, comme un malade ne peut s'empêcher d'essayer à toute minute de faire le mouvement qui lui est douloureux, il se *redisait* ces mots.

م.ع. - تلونية (Chromatisme) : في الموسيقى، استعمال النوع الملون (سلسلة من الأصوات التي تصدر عن نصف نغمات متتابعة) في التأليف الموسيقي.

ونتصور أن كل ذلك لا يمكن أن يكون مجرد نتيجة لطواريء مادية. فحتى لو
وجب علينا أن نحسب حساب الظروف الخارجية (الهام)، فلا شك في أنه يبقى عند
پروست نوع من الرغبة الدفينة - التي ربما لا تكاد تكون واعية، والتي تشتغل في
مثل هذه الصفحات كما سبق أن رأينا في موضع آخر - في تحرير أشكال الزمنية
السردية من وظيفتها الدرامية، وفي تركها تلعب لحسابها الخاص، وفي جعلها موسيقى
(كما يقول بصدد فلويين) (85).

اللعب مع الزمن وبه

يبقى أن نقول كلمة إجمالية عن مقولة الزمن السردية، من ناحية البنية العامة
لرواية «بختا...» ومن ناحية مكانة ذلك العمل الأدبي في تطور الأشكال الروائية.
فقد أمكننا أن نلاحظ أكثر من مرة التعاضد الفعلي الوثيق بين شتى الظواهر التي
كنا قد اضطررنا إلى الفصل بينها بقصد العرض. ففي الحكاية التقليدية مثلا، يتخذ
الاسترجاع (الذي هو وجه من وجوه الترتيب) شكل الحكاية المجدلة (التي هي وجه
من وجوه المدة، أو السرعة) في أغلب الأحيان؛ ويستفيد المجدل عن طيب نفس من
خدمات الترددي (الذي هو وجه من وجوه التواتر)؛ ويكاد الوصف يكون نُقطيًا
ودواميًا وتردديًا في آن واحد، دون أن يحرم على نفسه أبدا بدايات حركة زمنية - وقد
رأينا كيف كانت هذه النزعة عند پروست من القوة بحيث تعيد إدغام الوصفي في
السردية؛ وتوجد أشكال تواترية من الحذف (كما هو شأن فصول شتاء مارسيل
الباريزية كلها في فترة كومبري)؛ وليس الاستخدام الترددي وجهها من وجوه التواتر
فحسب، بل يؤثر أيضا في الترتيب (ما دام يُنطل تتابع أحداث «متشابهة» وهو
يركّبها) وفي المدة (ما دام يقصي الفترات الفاصلة في الوقت نفسه)؛ ولعلنا نستطيع
توسيع هذه القائمة إلى أبعد حد. ومن ثم لا يمكننا أن نصف الوتيرة الزمنية
لحكاية ما إلا ونحن نعتبر في الوقت نفسه كل العلاقات التي تقيمها الحكاية بين
زمنيتها الخاصة وزمنية القصة التي تروها تلك الحكاية.

لقد لاحظنا في فصل الترتيب أن المفارقات الزمنية الكبرى لرواية «بختا...»
تقع كلها في بداية العمل الأدبي، أي في كتاب «من جهة بيت سوان» أساسا،
الذي رأينا فيه الحكاية تنطلق انطلاقا صعبة، مترددة، تقاطعها التآرجحات المستمرة
بين وضع «الذات الوسيطة» التذكيري وأوضاع قصصية شتى، مضاعفة أحيانا

(قسم «كومبري I» وقسم «كومبري II»)، قبل أن تُبرم هذه الحكاية، في قسم «باليك»، نوعا من الاتفاق العام مع التابع الزمني. ولا يمكن أن يفوتنا ربط وجه الترتيب ذاك بوجه جلي جدا من وجوه التواتر هو : هيمنة الترددي في هذا القسم نفسه من النص. فالأقسام السردية الأولية مراحل ترددية أساسا (وهي : «طفولة في كومبري»، «حب لسوان»، «جيليرت») تبدو لعقل الذات الوسيطة - ومن طريقه، تبدو للسارد - كأنها كلها لحظات شبه ثابتة يتنكر فيها مرور الزمن بقناع التكرار. وبالطبع، فإن المفارقة الزمنية للتذكريات («الإرادية» أو اللاإرادية) وطابعها السكوني يتفقان في أنهما يصدران معا عن عمل الذاكرة، التي تختزل المراحل (الزمنية) في فترات (تزامنية) والأحداث في لوحات - وهي فترات ولوحات تنظمها الذاكرة في ترتيب ليس ترتيب الفترات واللوحات، بل ترتيبها هي. ومن ثم فالنشاط الذاكري للذات الوسيطة عامل (بل وسيلة، كما أود أن أقول) لتحرير الحكاية من الزمنية القصصية، على الصعيدين المترابطين - صعيدي المفارقة الزمنية البسيطة والتردد الذي هو مفارقة زمنية أكثر تعقيدا. لكن إصلاح الترتيب الزمني وهيمنة التفرد معاً الذي هو إصلاح مرتبط ارتباطا جليا بالزوال التدريجي للمقام الذاكري، وبالتالي بتحرر القصة (هذه المرة)، التي تسترد سيطرتها على الحكاية (86) يردنا انطلاقا من قسم «باليك»، وخصوصا من قسم «كيرمانت» إلى طرق أكثر تقليدية في الظاهر، ومن المسوغ تفضيل الـ«خلط» الزمني الخفي لقسم «سوان» على التنظيم الرزين لسلسلة «باليك» - «كيرمانت» - «سدوم». لكن التواءات المدة هي التي ستكون لها الغلبة في هذه الحالة، بما أنها تمارس على زمنية أعيدت إليها حقوقها ومعاييرها ظاهريا نشاطا مشوهاً (حذوف ضخمة، مشاهد هائلة) لم يعد نشاط الذات الوسيطة، بل صار مباشرة نشاط السارد - التواق في آن واحد، وقد نفذ صبره وآزاد قلقه، إلى شحن مشاهدته الأخيرة، كما شحن نوح فلكه، حتى الانفجار، وإلى القفز إلى حل العقدة (لأنه واحد) الذي سيعطيه كينونته وسيضفي الشرعية على خطابه. وهذا يعني أننا نلامس هناك زمنية أخرى، ليست بعد زمنية الحكاية، ولكنها تتحكم فيها في آخر المطاف : إنها زمنية السرد نفسه. وسنجدها مرة أخرى فيما بعد (87).

هذه التداخلات، هذه الالتواءات، هذه التكتيفات الزمنية (88)، يبررها بروسست باستمرار - على الأقل عندما يعي بها (إذ يبدو، مثلا، أنه لم يدرك قط أهمية

الحكاية الترددية عنده) - وفقا لتقاليد قديمة سلفا ولن تموت بموته، تبريرا واقعيا، بما أنه يستند دوريا إلى همّ رواية الأمور كما «عاشت» في حينها، وهمّ روايتها كما يتم تذكرها بعد فوات الأوان. هكذا تكون المفارقة الزمنية للحكاية مفارقة زمنية للوجود نفسه تارة (89)، ومفارقة زمنية للذكرى التي تخضع لقوانين غير قوانين الزمن تارة أخرى (90). كذلك، تكون تنويعات الوتيرة من فعل الـ«حياة» (91) تارة، ومن عمل الذاكرة بل من عمل النسيان تارة أخرى (92).

وقد تُثنيّا هذه التناقضات وهذه المسائرات، لو اقتضى الحال، عن الثقة المفرطة في تلك التسويغات الاستعادية التي لا يبخل بها الفنانون العظام أبدا، وهذا على قدر عبقريتهم بالذات، أي على قدر تقدم ممارستهم على كل نظرية - بما في ذلك نظريتهم هم. ودور المحلل ليس هو الاكتفاء بها؛ كلا! ولا تجاهلها؛ بل هو بالأحرى أن يتبين، بمجرد ما «تُعرى» الطريقة، كيف يشتغل التبرير المُستند إليه في العمل الأدبي وسيطا جماليا. هكذا نود أن نقول على غرار فكتور شكولوفسكي الأول، إن الـ«تأبه»*، عند پروست، مثلا، هو في خدمة الاستعارة وليس العكس؛ وإن أمة* الذات الوسيطة الانتقائيّ موجود لكي تُفتّح حكاية الطفولة بـ«مأساة النوم»؛ وإن «رتابة» كومبري تصلح لتشغيل السلم الآلي* لصيغ الماضي الناقص الترددية؛ وإن البطل يقيم مرتين في المصححة كي يزود السارد بحذفين جميلين؛ وإن حلوى المادلين الصغيرة تتخذ ذريعة لأمر آخر، وإن پروست نفسه قد قال ذلك بوضوح مرة واحدة على الأقل:

بغض النظر الآن عن القيمة التي أراها في هذه التذكّرات اللاواعية التي أوّس عليها، في المجلد الأخير (...). من عملي الأدبي، نظريتي في الفن كلها، واقتصارا مني على مظهر التأليف، أقول إنني لم ألبأ إلى واقعة ما، في مروري من صعيد إلى آخر، وإنما لجأت فقط إلى ما كنت قد وجدته أكثر خلوصا وأكثر قيمة بصفته صلة وصل - وأعني ظاهرة من ظواهر الذاكرة - افتحوا كتاب «مذكرات من ما وراء القبر» أو «مجموعة «بنات النار» لسجيران ده نرفال. وسترون أن الكاتبين العظمين اللذين يلذ لبعضهم أن

* م.ع. - التأبه : التذكّر المبهّم.

* م.ع. - الأمة : فقد الذاكرة؛ النسيان.

* م.ع. - السلم الآلي أو الرصيف الثقال (horizontal escalator أو trottoir roulant) : سلم آلي متحرك

صعداً و هبوطاً على نحو متواصل (وهذه الصفة الأخيرة هي التي استبعت الاستعارة).

يفقروهما ويضعفوهما.. ولاسيما الثاني منهما، بتأويل شكلي محض، عرفا تماما
طريقة الانتقال المفاجئ هذه⁽⁹³⁾.

فهل هذا تذكر لإرادي أو آتشاء بالأيدي أو تأمل في الأبدية؟ ربما. ولكنه أيضا -
عندما تقتصر على «مظهر التأليف» - صلة وصل قيمة، وطريقة انتقال. ولنستمتع
عرضا، في اعتراف الصانع هذا⁽⁹⁴⁾، بالحسرة الغريبة على الكاتبين «الذين يلد
لبعضهم أن يفقروهما ويضعفوهما بتأويل شكلي محض». فذلك هجوم غير مباشر على
نفسه، ولكنه مازال لم يبين فيم يفقر التأويل «الشكلي المحض» ويُضعف. بل لقد
أثبت بروسست نفسه العكس وهو يبين بخصوص فلوير مثلا كيف «جدد [استعمال
معين] للماضي المحدد والماضي غير المحدد واسم الفاعل وبعض الضمائر وبعض حروف
الجر رؤيتنا للأمور بالمقدار نفسه الذي جدد به عمانويل كانط، بمقولاته، نظريتي
المعرفة وواقعية العالم الخارجي»⁽⁹⁵⁾. وبعبارة أخرى - وحتى نهدم* قوله بروسست - :
بالمقدار نفسه تقريبا الذي يمكن به الرؤية أيضا أن تكون مسألة أسلوب وتقنية.

إننا نعلم بأي لبس - لا يطاق في الظاهر - يكرس البطل الهروستي
نفسه للبحث عن «غير الزمني» و«الزمن في حالته الخالصة» معا،
ول«عبادته»هما؛ وكيف يريد لنفسه أن يكون، ومعه عمله الأدبي الآتي، «خارج
الزمن» و«داخل الزمن» في آن واحد. ومهما يكن مفتاح هذا اللغز الوجودي، فإننا
ربما نتبين الآن أحسن من ذي قبل كيف يشتغل هذا المطمح المتناقض ويُستثمر في
عمل بروسست الأدبي : فبما أن الرواية الهروستية قائمة على تداخلات، والتواءات،
وتكثيفات، فلاشك في أنها - وكما تدعي - رواية للزمن الضائع والمستعاد، ولكنها
أيضا (وربما بكيفية أخفى) رواية للزمن المقهور، المسيبي، المفتون، المدمر سرا، بل
المحرّف. فكيف لا نتحدث بصدد هذه الرواية - كما يتحدث مؤلفها بصدد الحلم
(وربما ليس دون قصد ما للمقاربة) - عن «اللعبة الهائلة التي تلعبها مع الزمن»
[وبه]؟⁽⁹⁶⁾

• م.ع. - هدم (parodier)، من الهدم (parodie).

هوامش

- (1) Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, p. 151 [Trad. amér. *Course in General Linguistics*, trans. Wade Baskin (New York: Mc Graw-Hill, 1959), p. 108].

[م. ع. - هناك ترجمات عربية عديدة للكتاب، منها :

• دي سوسير (فردينان)، *دروس في الألسنية العامة*، ترجمة صالح الكرماوي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، تونس - ليبيا، الدار العربية للكتاب، 1985، 406 ص.

• دي سوسير (فردينان)، *فصول في علم اللغة العام*، ترجمة وادي باسكين وأحمد نعيم الكراعين، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية (د.ت.)، 415 ص.

• دي سوسير (فردينان)، *محاضرات في علم اللسان العام*، ترجمة عبد القادر قنبي، مراجعة أحمد حبيبي، إفريقيا الشرق، البيضاء، 1987، 302 ص.]

(2) أي أن الصيغة الرياضية ح/ن/قن تحدد أيضا المعطون الأولين، بما أنه من المسلم به أن ن = 1 في أغلب الأحيان. والحق أن هذه الشبكة لا تأخذ بعين اعتبارها علاقة ممكنة خامسة (لكن لا مثال لها على حد علمي)، يُروى فيها عدة مرات ما وقع عدة مرات أيضا، ولكن عددا مختلفا (أكبر أو أصغر) من المرات: ح ن/ق م.

(3) مع متغيرات أسلوبية، من مثل: «أمس نمت باكرا، أمس نمت في وقت مبكر، أمس استلقيت على السرير باكرا، إلخ.» أو دونها.

(4) سنعود إلى هذه المسألة في الفصل التالي.

(5) بالمعنى الذي سبق (ص. 99 [هـ-117]) أن عرفنا به الاستخدام السوي.

(6) يتعلق الأمر فعلا بتوليها مجمعة، تركيبياً، وليس برواية حدوث منها محل محل الحدوثات الأخرى كلها، الأمر الذي هو استعمال متخفي للحكاية الفردية:

أروي عن إحدى هذه الوجبات، التي يمكن أن تعطي فكرة عن الوجبات الأخرى.

(P II, 1006/RHII, 289).

(7) كصيغة الفعل الانكليزي «الترددية» أو «التواترية»، أو الماضي الناقص الفرنسي الدال على التكرار.

(8) بالتنافس، إذن، مع «تواتري».

(9) ومع ذلك، لنذكر مقال ج.ب. هوستون، الذي سبقت الإشارة إليه، ومقال:

.Wolfgang Raible, «Linguistik und Literaturkritik», *Linguistik und Didaktik*, 8, 1971

(10) Garnier, p. 34.

(11) I, chap. 6; I, chap. 7; I, chap. 9; III, chap. 5.

(12) قد نحتاج إلى قدر هائل من الإحصاءات لتحديد هذه النسبة المعوية بدقة؛ لكن من المحتمل ألا تبلغ فيه حصة الترددي - وبما لا يقاس - معدل 10%.

(13) PI, 704-723/RHI, 534-548; PII, 58-59/RHI, 755-756; PII, 96-100/RHI, 782-785; PII, 1034-1112/RHII, 308-364; PIII, 9-81/RHII, 383-434; PIII, 623-630/RHII, 820-825.

(14) PII, 438-483/RHI, 1031-1063.

(15) PII, 605/RHII, 6.

دون إشارة إلى التواتر، ولكن بطريقة مبالغ فيها تماما، راجع (PII, 157/RHI, 827): فبينما ذهب سان - لو في طلب واحيل، خطا ماروسيل «بضع خطوات» أمام الحدائق؛ خلال هذه الدقائق القليلة، «كنت، إذا رفعت رأسي، أرى أحيانا خيات يطلن من التوافذ».

- (16) PIII, 936-976/RHII, 1052-1083.
 (17) PIII, 1015-1020/RHII, 1113-1117.
 (18) Cf. Houston, p. 39.
 (19) PI, 100-109/RHI, 77-83; PI, 243/RHI, 186-187; PI, 721-723/RHI, 546-548; PI, 596-599/RHI, 453-456; PII, 22-26/RHI, 727-732; PII, 464-467/RHI, 1049-1051.
 (20) Pléiade, p. 1303-1304 [Trad. angl. Cervantes, «The Jealous Extremaduran», in *Exemplary Stories*, Trans. C. A. Jones (Harmondsworth, England: Penguin, 1972), p. 149.

(21) انظر: Pierre Guiraud, *Essais de stylistique*, Klincksieck, Paris, 1971, p. 142.

- (22) PI, 57/RHI, 43; PI, 722/RHI, 547; PII, 22/RHI, 729.

يوجد ماضٍ بسيط غير ملامم آخر (هو: «إني متأكدة...»، قالت عمتي بفتور) في طبعة كلارك وفيري (I, p. 104)، كما في طبعة NRF لعام 1917، لكن الطبعة الأصلية (Grasset, 1913, p. 128) كانت تقدم الصيغة «الصحيحة»: «disait» [كانت تقول]. ويبدو هذا المتغير كأنه فات كلارك وفيري، اللذين لا يشاران إليه. إن تصحيح 1917 صعب التفسير، لكن مبدأ القراءة الصعبة* يمنحه الأسبقية بسبب لا احتماليته بالذات.

- (23) PI, 608/RHI, 462.

- (24) PI, 185/RHI, 142.

(والتشديد مني).

- (25) PIII, 26/RHII, 395.

وكون هذه «التطابقات» بناءً ذهنيًا، أمر لا يفوت طبعا پروست، الذي يكتب فيما بعد (PIII, 434/RHII, 82): «كان كل يوم عندي بلداً مختلفاً»؛ وكتب قبل ذلك بصدد البحر في باليك: «لم يكن أي من تلك البحار يبقى معنا أبداً أكثر من يوم. وفي اليوم التالي، كان يوجد بحر آخر يشبه السابق أحياناً. لكنني لم أر البحر نفسه مرتين قط» (PI, 705/RHI, 534). لكن «مرتين» ربما تعني هنا «مرتين متاليتين».

- (26) PI, 831/RHI, 625-626.

- (27) PI, 110-111/RHI, 84-85.

(28) في نسخة سابقة (Contre Sainte-Beuve, ed. Bernard de Fallois, p. 106-107) – ونلاحظ عَرَضاً أنها نسخة تقع في باريس، وبالتالي لا يتأتى فيها اللاتناظر السبتي عن سوق روصينفيل، بل عن درس ألقاه أبو البطل في أول الظهيرة – ليس إحياء ذكرى حادث سرديا فحسب؛ بل هو شعيرة محاكاة تقوم على «ابتعاث المشهد» (أي تكراره) بـ«الدعوة المتعمدة» لهَمَجِيَّين.

- (29) PI, 147/RHI, 113.

- (30) PI, 634/RHI, 482.

- (31) PI, 289/RHI, 221.

- (32) PI, 150/RHI, 115 et PI, 165/RHI, 127.

- (33) PI, 112/RHI, 85.

- (34) PI, 87-88/RHI, 66.

- (35) PI, 72-80/RHI, 55-60.

- (36) PI, 80/RHI, 61.

* م.ع. – باللاتينية في الأصل (lectio difficilior).

(37) PI, 90-100/RHI, 68-76.

(38) PI, 172/RHI, 132.

(39) تخضع سلسلة أخرى، قريبة جداً من جهة أخرى - هي سلسلة هواجس الطموح الأدبي - تخضع لتعديل من الطابع نفسه بعد مجيء الدوقة إلى الكنيسة:

كم بدا لي محزناً، منذ ذلك اليوم، في نزعاتي من جهة كيرمانت - كم بدا لي محزناً أكثر من أي وقت مضى ألا أكون ذا ميل أدبية (PI, 178/RHI, 137).

(40) PI, 182/RHI, 140.

(41) PI, 172/RHI, 132.

(42) PI, 720/RHI, 545.

(43) PI, 135/RHI, 104.

لا ينبغي للفظه التناوب، ولا لعبارة پروست الخاصة (مرة نحو مينينكلير، ومرة نحو كيرمانت)، لا ينبغي لهما أن توهمانا بتتابع مطرد اطرادا يفترض أن الجو يكون صحوا في كومبري يوما من أصل يومين بدقة؛ والواقع أنه يبدو أن النزعات من جهة كيرمانت أكثر ثلثة (انظر: PI, 133/RHI, 102).

(44) ص. 91.

(45) الواقع أنه تخصيص ذو أطراف ثلاثة (أيام ذات جو صحو/ذات جو متقلب/ذات جو ردي)، لا يستتبع طرفه الثالث أي تمطيط سردي:

لو كان الجو ردياً منذ الصباح، فإن أروي كانا يعدلان عن النزعة فلم أكن أخرج من البيت.

(46) إن تأليف قسم «كومبري I»، إذا أهملنا الافتتاحية التذكيرية (PI, 3-9/RHI, 3-7) والانتقال (حلولي المادلين [PI, 43-48/RHI, 33-36])، محكوم بتتابع قسم ترددي (كل مساء [PI, 9-21/RHI, 7-17]) وقسم تفرددي (مساء زيارة سوان [PI, 21-43/RHI, 17-33]).

(47) مثل ذلك زيارات أولالي الرثائية، مع خوري كومبري تارة، ودونه تارة أخرى (PI, 108/RHI, 82).

(48) PI, 173-174/RHI, 132-133.

(49) PI, 150-153/RHI, 115-117.

(50) هنا يوجد نسق معقد آخر من التخصيصات الداخلية، هو الالتقاءات (وعدم الالتقاءات) بجلبيرت في الشانزليزيه؛ وهو نسق يتم فصل هكذا (PI, 395/RHI, 302):

(1) أيام حضور جلبيرت

(2) أيام غيابها:

أ) المعلن عنه:

- من أجل الدروس

- من أجل الخروج

ب) بلا استعداد

ج) بلا استعداد ولكنه متوقع (جو ردي).

(51) PI, 946-947/RHI, 708.

(والتشديد مني).

(52) PI, 133/RHI, 102.

(53) تحديد هو نفسه ترددي، مادام يتكرر كل سنة. ومن ثم فالتعارض ربيع/صيف - وهو تحديد خالص على مستوى سنة واحدة - يصير، إذا هملنا فترة كومبري كلها، خليطاً من التحديد والتخصيص.

ليس تنوع الإضاءة بأقل تغييراً لاتجاه المكان (...) من قطع مسافة في رحلة طويلة

(PI, 673/RHI, 511).

(55) PIII, 9/RHII, 383; PIII, 82/RHII, 434; PIII, 116/RHII, 459.

(56) PI, 911/RHI, 682.

لعل أتردد بالمقابل في ضمان أن الحوادث الثلاث التي توضح تمثيلاً «تقدم» مارسيل مع جيلبرت («ذات يوم»، منح كريمة من العقيق؛ «مرة أخرى»، منح كراسية بقلم بيركوط؛ «ذات يوم أيضاً»: يمكنك أن تناديني «جيلبرت»، [PI, 402-403/RHI, 307-308] هي كذلك، لأن هذه «الأمثلة» الثلاثة ربما تستوفي السلسلة، كالـ«مراحل الثلاث» في تقدم النسيان بعد وفاة البيوتين (PIII, 559-623/RHII, 774-820). الأمر الذي يتردد إلى تفردى ترجيعي.

(57) PI, 179/RHI, 138.

(58) PIII, 54-55/RHII, 415-416.

(59) Houston, p. 38.

(60) «بعد بضع سنوات» (PI, 159/RHI, 122).

(61) «الآن، كل مساء...» (PI, 234/RHI, 180)؛ «ما كان ثابتاً الآن» (PI, 235/RHI, 180)؛ «كان لما [لغيرته] الآن غداء وكان سيمكن سوان أن يأخذ في القلق كل يوم...» (PI, 283/RHI, 217)؛ «أبوا جيلبرت، اللذان طالما كانا قد منعاني من رؤيتها، الآن...» (PI, 503/RHI, 385)؛ «الآن، عندما كنت ملزماً بأن أرسل جيلبرت...» (PI, 633/RHI, 481). ولنعهد إلى الحاسوب في إكمال هذه القائمة فيما يخص مجموع رواية «بمحا...»؛ وإليكم منها مرة أخرى ثلاثة حلوثات قريبة جداً: «كان الليل يقبل سلفاً الآن عندما كنت أبادل بجمرة الفندق... عربة القطار التي كنا نصعد إليها مع البيوتين...» (PII, 1036/RHII, 310)؛ «كان السيد ده شارلوس يُعدُّ الآن، منذ عدة شهور، في عداد المترددين على...» (PII, 1037/RHII, 310)؛ «الآن، كان يُعتبر، بسبب ذلك العيب الذي لا يُفطنُ إليه، أكثر ذكاءً من الآخرين» (PII, 1041/RHII, 313).

(62) PI, 538/RHI, 410-411.

(63) PII, 468-469/RHI, 1052-1053.

(64) PI, 72-75/RHI, 55-57.

(65) Robert Vigneron, «Structure de Swann: prétentions et défaillances», *Modern Philology*, November, 1946, p. 127.

(66) PI, 397-399/RHI, 303-305.

(67) يمكننا أيضاً، والحق يقال، أن نتردد أمام «كنا نعود إلى الشانزليزيه»، التي لا تختزل بسهولة في صيغة ماض ناقص تعاصري، مادامت الأحداث التي قد توأمتها لاحقاً لها بعض اللحاق («سألت السيدة المعجوز عن الساعة، إلخ»). لكن عدوى السياق قد تكون كافية لتفسير حضورها.

(68) أو ربما غيره: يكتب كلارك وفوري، استناداً إلى رسالة عام 1919:

ومن ثم يبدو أن هروست لم يشرف على طبعة كتاب «سوان» الجديدة الصادرة عام 1917

(PI, XXI)

لكن هذا الشك لا ينزع كل سلطة عن التصحيح، الذي يتبناه كلارك وفوري نفسها من جهة أخرى. ومع ذلك، لا يمكن أن يكون هروست بعيداً كل البعد عن متغيرات عام 1917: إذ لا بُد من أن يكون هو الذي أمر بالتصحيفات التي نقلت كومبوري، لأسباب نعلمها، من هوس إلى شامبالي.

(69) Vigneron, «Structure de *Swann*: Combray ou le cercle parfait», *Modern Philology*, 45 (February 1948), 185-207.

(70) Vigneron, «Structure de *Swann*: Balzac, Wagner et Proust», *French Review*, 19 (May 1946), 384.

(71) PIII, 161/RHII, 491. Cf. *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 274 [Trad. amér. *Marcel Proust on Art*, p. 182]:

ولم يد قسم ما من مطولاته [مطولات بلزك] الكبرى مرتبطا فيها بغيره إلا بعد فوات الأوان. لا أهمية لذلك. فـ«سحر جمعة الآلام» قطعة موسيقية كتبها وشارت فأكثر قبل أن يفكر في تأليف أوبرا «باريسقال» التي أدخلها فيها بعد ذلك. لكن الإضافات التي أضافها بلزك، هذه الأشياء الجميلة المجلوبة، العلاقات الجديدة التي تبيها عبقرته فجأة بين أقسام عمله الفني المنفصلة والتي ينضم بعضها للبعض الآخر فتحيا وقد لا يمكنها بعد ذلك أن تنفصل، أليست من أجل حدوده؟

(72) *Jean Santeuil*, Pléiade, 250-252 [Trad. amér. *Jean Santeuil*, trans. J. M. Hopkins, pp. 49-52]; *Contre Sainte-Beuve*, ed. Fallois, p. 111 [Trad. amér. *Marcel Proust on Art*, pp. 75-76].

(73) أما الفقرة الثالثة فتضمن مثل هذه الإشارة: «اليوم الأول من هذه الأيام..» (التي ينعتها فينيوغون بأنها «وَصَلَّ شاق»، ولكنها عادية عند بروست: كما هو الشأن مثلا في نزل *ضونصير* (PII, 98/RHI, 784)، حيث يضيف «اليوم الأول» توضيحا تمثيلا تفرديا إلى بداية لوحة ترددية). لكن هذه الإشارة لا يمكن أن تصلح استعاديا للفقرة الثانية، التي لا تقوم إلا بمقاومة عدم تحدها عن طريق التقابل

(74) PII, 1037-1040/RHII, 310-312.

(75) PI, 808-822/RHI, 609-619.

(76) Houston, pp. 35-36.

(77) PIII, 82-83/RHII, 434-435.

(78) هذا ما يسميه *بيير فونطاني* بالمباغحة:

محسنٌ تُنزع به الانتقالات المألوفة بين أقسام حوار، أو قبل خطاب مباشر، من أجل جعل عرضه أكثر حيوية وأهمية.

(*Les figures du discours* [1821-1827; Paris, Flammarion, 1968], p. 342-343)

(79) PIII, 37/RHII, 403.

ينتهي القسم التفردى المدرج هنا، ينتهي فيما بعد (PIII, 43/RHII, 408) بحوار مباغت جديد.

(80) P', 301/RHI, 231.

(81) PI, 719/RHI, 545.

(82) PI, 366-367/RHI, 281.

(83) PIII, 81-88/RHII, 434-438.

(84) Houston, p. 37.

(85) لهذه التبتلات في الوثيرة عند [بلزك] طابع فعال أو وثائقي. ولعل أول رواي يخلصها من تطفل الأحداثات وحبث التاريخ. وهو أول من يجعلها موسيقى.

(*Essais et articles*, Pléiade, p. 595 [trad. amér. «About Flaubert's Style», in *Proust: A Selection*, p. 235]).

(86) يبدو، فعلا، كأن الحكاية، المأخوذة بين ماترويه (أي القصة) وما يرويها (أي السرد، الذي توجهه الذاكرة هنا)، لم يكن لها من اختيار آخر إلا بين هيمنة الأولى (وتلك هي الحكاية الكلاسيكية) وهيمنة الثاني (وتلك هي الحكاية الحديثة، التي تبدأ مع بروست)؛ لكننا سنمحص هذه النقطة في فصل الصوت.

(87) الفصل ٧. يمكن التشكي من هذا التقسيم لمسائل الزمنية السردية، لكن أي توزيع آخر قد تكون نتيجته

التقليل من أهمية المقام السوي ومن خصوصيته. فلا اختيار، في شأن «التأليف»، إلا بين مسلوي.

(88) هذه المصطلحات الثلاثة تدل هنا طبعا على أنواع «التشويه» الزمني الثلاثة الكبرى، تبعا لكونها تصيب

الترتيب أو المدة أو التواتر. فالاستخدام الترددي يكشف عدة أحداث في حكاية واحدة؛ والتناوب

مشاهد/حنوف يلوي المدة؛ ولندكر أخيرا بأن هروست نفسه قد أطلق اسم «تداخلات» على المفارقات

الزمنية التي كان معجبا بها عند بلزك:

توضح تداخل الأزمنة عند بلزك... (رواية «الدوقة ده لاهمي»، القصص «ساراهن») كما في

الثرة التي تتمازج فيها حم العصور المختلفة.

(Contre Sainte-Beuve, Pléiade, p. 289 [trad. amér. Marcel Proust on Art, p. 180]).

(89) لأننا غالبا ما نجد في [موسم] يوما شاردا من موسم آخر، يمينا فيه... وهو يقحم، على نحو مقدم

أو متأخر على الزمن الصحيح، هذه الورقة، المقطعة من فصل آخر في روزنامة السعادة التي هي روزنامة

متداخلة.

(PI, 386-387/RHI, 295) :

هكذا تتراكب مختلف مراحل حياتنا فيما بينها.

(PI, 626/RHI, 476) :

حياتنا غير مبالية بالتسلسل الزمني، وتتداخل كثير من المفارقات الزمنية في توالي الأيام.

(PI, 642/RHI, 488).

(90) عادة ما لا تقدم لنا ذاكرتنا ذكرياتنا حسب تسلسلها الزمني، بل تقدمها انعكاسا ترتيب الأقسام

فيه مقلوب.

(PI, 578/RHI, 440).

(91) ليست الأيام متساوية في حياتنا. ولعبور الأيام، فإن الطابع المعصية بعض الشيء، كما كانت عليه

طبيحي، تتوفر - كالمسارات - على «سرعات» مختلفة. فهناك أيام وعرة وشاقة يقضي المرء وقتا لا متناهيا

في تسلقها وأيام منحدرية يسهل عليه هبوطها بسرعة وهو يفتي.

(PI, 390-391/RHI, 298);

الوقت الذي تتوفر عليه كل يوم وقت مطاط؛ فالمواطن التي نحس بها تمدده، وتلك التي نلهمها

الغير تقلصه، والمادة تملأه.

(PI, 612/RHI, 465).

(92) لا يقصر النسيان عن تعديل مفهوم الزمن تعديلا عميقا. فهناك أعطاء بصرية في الزمان كما في

المكان... وهذا النسيان لكثير من الأشياء... كان تداخله - الجرا غير المطرد وسط ذاكرتي... - هو

الذي يعطل إحساسي بالمسافات الزمنية، الضيقة هناك، والممتدة هنا، وفككه فجعلني أظن نفسي تارة

أكثر بعدا عن الأشياء، وتارة أكثر قربا إليها مما كنت عليه في الواقع.

(PIII, 593-594/RHII, 799-800).

ويتعلق الأمر في كل هذا بالزمن كما هو معيش، أو متدكر «ذاتيا»، مع «الأوهام البصرية التي تُصنع منها

رؤيتنا الأولى» (PI, 838)، والتي يود هروست أن يكون ترجماتها الأمين كسابلستور. لكننا نراه أيضا يورر

حنوفه، مثلا، بهم تحسيس القاري بمرور للزمن تسرقه منا «الحياة» عادة، ولا نملك عنه إلا معرفة تزودنا بها

الكتب:

نعلم نظريا أن الأرض تدور، ولكننا لا نسين ذلك في الواقع. فالأرض التي نمشي فيها تبدو كأنها لا

تتحرك فنعيش في هدوء. ونس على ذلك الزمن في الحياة. ولكي يحس الروالون بمروره، فإنهم يضطرون

إلى تسريع ضربات الإبرة بجنون، وهناك يجلطون القاري يقطع عشرة سنين بل ثلاثين سنة في دقيقتين.

(PI, 482/RHI, 369).

وتبين أن التبرر الواقعي يتكيف مع الذاتية ومع الموضوعية العلمية على حد سواء : فإشارة أشبه الأمور لأظهرها كما عيشت في الوهم، وتارة أشبهها لأظهرها كما هي عليه في الواقع، وكما يخفيها عنا المميش.

(93) *Essais et articles*, Pléiade, p. 599 [Trad. amér. «About Flaubert's Style», in *Proust : A Selection*, p. 239].

(94) إن لماكتر هو الذي يتحدث بروست في شأنه عن «بهجة الصانع» (PIII, 161/RHII, 491).

(95) *Essais et articles*, Pléiade, p. 586 [Trad. amér. «About Flaubert's Style», in *Proust : A Selection*, p. 224].

(96) PIII, 912/RHII, 1032.

لنلح غرضاً على حرفي الجر (مع والباء) اللذين يقيدان هنا لفظة لعب : إنه ليس لعب معه فحسب، بل أيضاً لعب به، أي اتخذه لعبة. ولكنها لعبة «هائلة»، أي خطيرة أيضاً*.

م.ع. - نظراً لأن هذا التحليل قائم على خصائص اللغة الأجنبية (سواء الفرنسية أم الأمريكية)، فإننا استبدلنا به تحليلاً قائماً على خصائص العربية مع احتفاظ تام بمضمون المامش. ونقدم هنا نصي الأصل والترجمة الأمريكية على سبيل الاستئناس :

— Insistons au passage sur le verbe employé ici : «faire (et non : jouer) un jeu avec le Temps», ce n'est pas seulement jouer avec lui, c'est aussi en faire un jeu. Mais un jeu «formidable». C'est-à-dire, aussi, dangereux.

— In passing let us emphasize the verb used here : «create (and not : play) a game with Time» is not only to play with Time, it is also to make a game of it. But a «formidable» game. In other words, also a dangerous one.

صيغ الحكاية

إذا كانت مقولة الزمن النحوية تنطبق بداهة على مدة الخطاب السردى، فيمكن مقولة الصيغة النحوية أن تبدو هنا غير ملائمة قليلاً : فما دامت وظيفة الحكاية ليست إصدار أمر أو التعبير عن تمنٍّ أو ذكر شرط، إلخ.، وإنما فقط قص قصة، وبالتالي «نقل» وقائع (واقعية أو خيالية)، فإن صيغتها الوحيدة، أو المميّزة على الأقل، لا يمكن أن تكون بكل دقة غير الصيغة الدلالية – ومن ثم يكون كل شيء قد قيل عن هذا الموضوع، إلا إذا وُسِّعت الاستعارة اللغوية أكثر مما ينبغي.

ويمكن الرد على هذا الاعتراض، دون إنكار التوسيع (وبالتالي التحريف) الاستعاري، بأن ليس هناك فرق بين الإثبات والأمر والتمني، إلخ. فحسب، بل هناك أيضاً فروق في درجة الإثبات ؛ وبأن هذه الفروق عادة ما تُعبّر عنها تنويعات صيغية هي : الصيغة المصدرية وصيغة نصب الفعل في الخطاب غير المباشر في اللاتينية، أو الصيغة الشرطية الدالة على الخبر غير المؤكد في الفرنسية. وهذه الوظيفة هي التي يفكر فيها قاموس «ليتريه» طبعا وهو يحدد المعنى النحوي لمادة *mode* [صيغة] :

اسم يُطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تُستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير عن (...) وجهات النظر المختلفة التي يُنظر منها إلى الوجود أو العمل.

وهذا التعريف الملائم لا غنى لنا عنه البتة هنا. فالمرء يستطيع فعلاً أن يروي كثيراً أو قليلاً مما يُروى، وأن يرويّه من وجهة النظر هذه أو تلك ؛ وهذه القدرة، وأشكال ممارستها بالضبط، هي التي تشير إليها مقولة الصيغة السردية التي نحن بصددّها : إن للـ«تمثيل»، بل للخبر، السردى درجاته ؛ فالحكاية يمكنها أن تزود القارئ بما قلّ أو جلّ من التفاصيل، وبما قلّ أو جلّ من المباشرة، وأن تبدو بذلك على مسافة (حسب استعارة مكانية شائعة ومناسبة، على ألا تُفهم حرفياً) بعيدة أو قريبة مما يرويّه ؛ ويمكنها

أيضا أن تختار تنظيم الخبر الذي تبلغه، ليس بعد ذلك النوع من الفرز المنتظم، بل حسب القدرات المعرفية عند هذا الطرف المشارك أو ذاك في القصة (شخصية أو مجموعة شخصيات)، والذي ستبنى الحكاية أو ستظاهر بتبني ما يُسمى عادةً بـ«رؤيت»ه أو «وجهة نظر»ه ؛ وعندها تبدو الحكاية متخذة، حُيال القصة، هذا المنظور (حتى نواصل الاستعارة المكانية) أو ذاك. والـ«مسافة» والـ«منظور»، كما سُميا وحُددا مؤقتا، هما الشكلان الأساسيان لذلك التنظيم للخبر السردي الذي هو الصيغة – مثلما أن الرؤية التي أرى بها لوحة تتوقف، تدقيقا، على المسافة التي تفصلني عنها، وتوسيعا، على موقعي من عائق جزئي ما يحجبها كثيرا أو قليلا.

المسافة

يبدو أن أول من كان قد تناول هذه المسألة هو أفلاطون في الكتاب الثالث من «الجمهورية»⁽¹⁾. فمن المعلوم أن أفلاطون يعارض فيه بين صيغتين سرديتين، تبعا لكون الشاعر «نفسه هو المتكلم، ولم يورد أدنى إشارة لإفهامنا أن المتكلم شخص آخر غيره» (وهذا ما يسميه أفلاطون حكاية خالصة)⁽²⁾، أو لكون الشاعر، على العكس، «يبدل الجهد ليحملنا على الاعتقاد بأن ليس هو المتكلم»، بل شخصية ما، إذا تعلق الأمر بأقوال منطوق بها (وهذا ما يسميه أفلاطون بالضبط تقليدا، أو محاكاة). ولكي يبرز أفلاطون هذا الفرق إبرازا واضحا، يذهب إلى حد إعادة كتابة نهاية المشهد بين خروسيس والآخائيين في شكل قصة، بعد أن كان هوميروس قد تناولها في شكل محاكاة، أي في شكل أقوال مباشرة على غرار المسرحية. فصار المشهد الحوارى المباشر حكاية يتوسط فيها السارد، وتذوب فيها «ردود» الشخصيات وتكتف في شكل خطاب غير مباشر. لا مباشرة وتكتف – سنعرث ثانية فيما بعد على هاتين السمتين المميزتين للـ«حكاية الخالصة»، في مقابل التمثيل «المحاكاتي» المقتبس من المسرح. وهذه المصطلحات، المتبناة مؤقتا، ستعتبر الـ«حكاية الخالصة» أبعد مسافة من الـ«تقليد»: فهي تقول أقل منه، وبطريقة أكثر وساطة.

ونحن نعرف كيف انبعث هذا التعارض – الذي حيدَه أرسطو قليلا (لما جعل الحكاية الخالصة والتمثيل المباشر ضريين من المحاكاة)⁽³⁾، وأهمته (لذلك السبب

* Η πολιτεια η περι της δικης.

بالذات؟) التقاليد الكلاسيكية (قليلة الاهتمام على أي حال بمسائل الخطاب السردية) - نحن نعرف كيف انبعث بغتة في نظرية الرواية، في الولايات المتحدة وإنجلترا، في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، مع هنري جيمس وتلامذته، تحت مصطلحي *showing* (العرض) \neq *telling* (القول) اللذين يكادان لا يُتَقَلَّانِ، واللذين سرعان ما صاروا في العرف المعياري الأنكلوسكسوني أهورمزدا الجماليات الروائية وأهرمانها⁽⁴⁾. فمن وجهة النظر المعيارية هذه، انتقد واين بوث ذلك التقييم الأرسطي - المحدث للمحاكاة انتقادا قاطعا في كتابه «بلاغة التخييل»⁽⁵⁾. ومن وجهة نظرنا، التي هي تحليلية تماما، يجب أن نضيف (وهو ما لا يفوت مناقشة بوث أن تُظهره عَرَضاً من جهة أخرى) أن فكرة العرض (*showing*) بالذات، كفكرة التقليد أو التمثيل السردية، (بل وأكثر، بسبب طابعها البصري الساذج) وهمية تماما: فعلى عكس التمثيل المسرحي، لا يمكن أي حكاية أن «تعرض» أو «تقلد» القصة التي ترويها. إنها لا يسعها إلا أن ترويها بكيفية مفصلة دقيقة «حية»، فتعطي بذلك إلى حدٍّ ما إيهاما بمحاكاة هي المحاكاة السردية الوحيدة، لسبب وحيد وكاف هو أن السرد، الشفوي أو المكتوب، واقعة لغوية، وأن اللغة تدل دون أن تقلد.

وذلك طبعا ما لم يكن الموضوع المدلول عليه (المسرود) لغة هو نفسه. وقد أمكننا أن نلاحظ منذ قليل، عند تذكيرنا بالتعريف الأفلاطوني للمحاكاة (يمكن الشاعر أن يتفوه بخطاب كأي شخص آخر)، هذا الشرط الحشوي ظاهريا: «إذا تعلق الأمر بأقوال منطوق بها». ولكن ماذا يحدث عندما يتعلق الأمر بشيء آخر: لا بأقوال، بل بأحداث وأفعال خرساء؟ كيف تشتغل المحاكاة في هذه الحالة، وكيف سيحملنا السارد «على الاعتقاد بأن ليس هو المتكلم»؟ (لا أقول الشاعر أو المؤلف: فإن تكون الحكاية قد اضطلع بها هوميروس أو عوليس أمر لا يقوم إلا بنقل المسألة من موضع إلى آخر). وكيف نجعل الموضوع السردية «يروى عن نفسه بنفسه» (كما يريد هيرسي لوبوك بالضبط) دون أن يضطر أحد إلى الحديث بالنيابة عنه؟ هذا السؤال يتحفظ أفلاطون كثيرا في الإجابة عليه، بل في طرحه، وكأن ممارسته لإعادة الكتابة لا تنصب إلا على الأقوال، ولا تعارض إلا حوارا بالأسلوب

م.أ. - في الديانة الزرادشتية أن أهورمزدا مبدأ الخير، وأهرمان مبدأ الشر؛ الأول خلق العالم وبحكمه، بينما الثاني يسعى في إفساد عمل الأول الخير.

غير المباشر مع حوار بالأسلوب المباشر، بصفته قصة تتعارض مع محاكاة. والحقيقة أن المحاكاة بالكلمة لا يمكنها أن تكون إلا محاكاة للكلمة. أما ما سوى ذلك، فليس لدينا ولا يمكن أن يكون لدينا إلا درجات في القصة. ولذلك يجب علينا أن نميز هنا بين حكاية الأحداث و«حكاية الأقوال».

حكاية الأحداث

لا يتضمن الـ«تقليد» الهومييري الذي يقترح علينا أفلاطون ترجمة له إلى «حكاية خالصة»، لا يتضمن إلا قسماً قصيراً غير حوارى. فإليكموه أولاً في نسخته الأصلية :

قال، فذعر الشيخ من صوته، وامتلأ أمره، ومضى صامتاً، بمحاذاة الرملة حيث البحر صاحب، وعندما خلا الشيخ لنفسه، تضرع بحرارة إلى المولى أفولون، ابن ليتو ذات الشعر الجميل⁽⁶⁾.

وإليكموه الآن كما أعاد أفلاطون كتابته :

لما سمع الشيخ تلك التهديدات خاف فمضى صامتاً ؛ ولكنه ما إن خرج من المعسكر، حتى رفع تضرعات حارة إلى أفولون⁽⁷⁾.

ولا شك في أن أبرز اختلاف هو الاختلاف في الطول (18 كلمة مقابل 30 في النصين الإغريقيين، و26 مقابل 45 في الترجمتين العربيتين). وقد حصل أفلاطون على هذا التكثيف بحذفه لأخبار نافلة («قال»، «امتثل لأمره»، «ابن ليتو»)، ولكن أيضاً بحذفه لإشارات ظرفية و«مثيرة» هي : «ذات الشعر الجميل»، وخصوصاً «بمحاذاة الرملة حيث البحر صاحب». فهذه الرملة حيث البحر صاحب، التي تبدو في القصة جزئية تافهة وظيفتها، هي نموذج جيد لما يسميه رولان بارط أثر الواقع⁽⁸⁾، وذلك بالرغم من الطابع المقولب للعبارة (التي وردت مرارا وتكرارا في ملحمتي «الإلياذة» و«الأوديسه»)، وبغض النظر عن الاختلافات الهائلة في الكتابة بين الملحمة الهومييرية والرواية الواقعية. فـ«الرملة الصاخبة» لا تصلح إلا لإفهامنا أن الحكاية تذكرها مجرد أنها موجودة، وأن السارد، الذي يتخلى عن وظيفته التي هي

اختيار الحكاية وتوجيهها، يخضع لسيطرة الـ«واقع» ولسيطرة حضور ما هو موجود وما يقتضي أن «يُعرض». وبما أنها جزئية تافهة وعارضة، فإنها الوسيط الممتاز للوهم المرجعي، وبالتالي للأثر المحاكاتي : إنها موجح بمحاكاة. لذلك يحذفها أفلاطون من ترجمته - بيد لا تخطي الصواب - لأنها تتنافى مع الحكاية الخالصة.

غير أن حكاية الأحداث، مهما كانت صيغتها، هي حكاية دوماً، أي نقل لغير اللفظي (أو لما يُفترض أنه غير لفظي) إلى ما هو لفظي. ومن ثم لن تكون محاكاة أبداً أكثر من إيهام بمحاكاة، يتوقف كأني إيهام على علاقة متقلبة غاية التقلب بين الباث والمتلقي. فمن المسلم به، مثلاً، أن النص الواحد يمكن أن يتلقاه قارئ ما نصاً محاكاتياً كثيراً، وأن يتلقاه قارئ آخر وصفاً «معبراً» قليلاً. ويلعب التطور التاريخي هنا دوراً حاسماً، إذ من المحتمل أن يكون جمهور الكلاسيات، الذي كان حساساً جداً للـ«تصوير» الـ«الراسيني»، قد وجد من المحاكاة في الكتابة السردية لأونوريه دورفي أو فرانسوا فينيون أكثر مما نجد نحن فيها ؛ ولكن لاشك في أنه لم يجد الأوصاف الغنية جداً والمفصلة جداً في الرواية الطبيعية إلا تكاثراً مبهماً و«ركاماً غامضاً»، وبذلك غابت عنه الوظيفة المحاكاتية لتلك الأوصاف. فعلينا أن نأخذ بعين الاعتبار تلك العلاقة المتغيرة بتغير الأفراد والجماعات والعصور، والتي ليست بالتالي حكراً على النص السردى وحده.

ويبدو لي أن العوامل المحاكاتية النصية المحضة تترد إلى ذبذبات المعطين المتضمنين سلفاً في ملاحظات أفلاطون ألا وهما : كمية الخبر السردى (حكاية أكثر تطوراً أو أكثر تفصيلاً) وغياب الخبر، أي السارد (أو حضوره الأدنى). فلا يمكن الـ«عرض» أن يكون غير طريقة في القص، وتقوم هذه الطريقة على قول أكثر ما يمكن، وعلى قول هذا الـ«أكثر» بأقل ما يمكن في آن واحد : إنها «التظاهر، كما يقول أفلاطون، بأن الشاعر ليس هو من يتكلم» - أي إنساء أن السارد هو من يقص. الأمر الذي يتأتى عنه هذان المبدآن الرئيسيان للعرض (showing) ألا وهما : هيمنة المشهد (حكاية مفصلة) عند هنري جيمس وشفافية السارد (الكاذبة) عند كوستاف فلوير (مثال مقبول : أقصوصة «القتلة» أو أقصوصة «تلال كفيلة بيضاء»* لـ«لارنست همنكووي»). وهما مبدآن رئيسيان، وخصوصاً مبدآن متحددان : فالتظاهر بالعرض، معناه التظاهر بالصمت. ومن ثم سنضطر في النهاية إلى الدلالة

* «Hills Like White Elephants».

على التعارض بين المحاكاتي والقصصي بصيغة رياضية مثل : $\text{خبر} + \text{مخبر} = \text{ج}$ ، والتي تعني أن بين كمية الخبر وحضور المخبر علاقة عكسية، إذ المحاكاة تتحدد بحد أقصى من الخبر وحد أدنى من المخبر، والقصة تتحدد بعكس تلك العلاقة.

وهذا التعريف، كما نرى على الفور، يميلنا من جهة على تحديد زمني - هو : السرعة السردية -، مادام من المسلم به أن كمية الخبر هي، عموماً، في علاقة عكسية مع سرعة الحكاية ؛ ويميلنا من جهة أخرى على وجه من وجوه الصوت - هو : درجة حضور المقام السردى. فما الصيغة هنا إلا نتيجة سمات لا تنتمي إليها خصيصاً، ومن ثم ليس لنا أن نركز عليها - مع حفظ الحق في الإشارة فوراً إلى أن رواية «بختا عن الزمن الضائع» تشكل بمفردها مفارقة - أو تفصيلاً - لا يستوعبها البتة الـ«معياري» المحاكاتي الذي أبرزنا صيغته الرياضية الضمنية منذ حين. فالحكاية السردية (كما رأينا في الفصل الثاني) تكاد تقوم، من جهة، على «مشاهد» (تفردية أو ترددية) حصراً، أي على شكل سردي هو الأغنى خبراً، وبالتالي هو الأكثر «محاكاة» ؛ لكن حضور السارد فيها، من جهة أخرى، كما سنرى عن كثب في الفصل التالي (ولكن كما تكفي القراءة الأكثر براءة لتأكيد بدايته)، ثابت، وذو كثافة مناقضة تماماً للقاعدة «الفلوبيرية». إنه حضور السارد مصدراً وضامناً ومنظماً للحكاية، محللاً ومعلقاً، صاحب أسلوب («كاتباً»، في لغة مارسيل مولر)، وخاصة - كما نعلم كثيراً - منتج «استعارات». ومن ثم قد يكون بروسست - كبلزك، كديكنز، كفيودور ميخايلوفيتش دوستوفسكي، ولكن بكيفية أكثر تميزاً، وبالتالي أكثر مفارقة - في أقصى حد للعرض وفي أقصى حد للقول (بل أبعد قليلاً من ذلك، في هذا الخطاب الذي هو من التحرر من كل اهتمام بقص قصة، بحيث ربما قد ينبغي تسميته ببساطة، في اللغة نفسها، تكلماً [talking]) في الوقت نفسه. ومع أن هذا كله مشهور، فإنه يستحيل إثباته دون تحليل شامل للنص. وسأكتفي هنا، على سبيل التوضيح، بالاستناد مرة أخرى إلى مشهد النوم في كومبري، والذي سبق الاستشهاد به في الفصل الأول (9). فلا شيء أشد كثافة من هذه الرؤية للأب، «الكبير، الذي يرتدي بذلة ليلة نابغية ويتعمم بعمامة من كشمير الهند البنفسجي والوردي»، وفي يده شمعدان صغير ينعكس نوره انعكاساً خارقاً على سور الدرج، ولا من النحيب الذي يكظمه الطفل طويلاً، لينفجر عندما يكون منفرداً مرة أخرى مع أمه. لكن في الوقت نفسه لم يعد أي شيء متوسطاً ومؤكداً

صراحة بصفته ذكري، وذكرى قديمة جدا وحديثة جدا في آن واحد، قابلة لأن تدرك من جديد بعد سنوات من النسيان وبعد أن «ازدادت الحياة صمنا» من حوالي سارد على عتبة الموت. لن نقول إن هذا السارد هنا يدع القصة تقص نفسها، ولن نقول أيضا إنه يقصها دون أن يهتم بالخضوع لها : فليست القصة هي المقصودة، بل «صورتها»، أثرها في ذاكرة. لكن هذا الأثر، المتأخر جدا، والبعيد جدا، وغير المباشر جدا، هو الحضور نفسه أيضا. وفي هذه الكثافة الوسطية مفارقة ؛ وهي طبعا ليست مفارقة إلا بمعايير النظرية المحاكاتية : فهي خرق حاسم ورفض مطلق - وفعلي - للتعارض العريق بين القصة والمحاكاة.

إننا نعرف أن أنصار الرواية المحاكاتية ما بعد الجيمسجين يرون (ويرى جيمس نفسه) أن أفضل شكل سردي هو ما يسميه نورمان فريدمان بـ«القصة التي تقصها شخصية، ولكن بضمير الغائب» (وهي عبارة غير موفقة تدل طبعا على الحكاية التي يثرها ويقصها سارد ليس من الشخصيات ولكنه يتبنى وجهة نظر إحداها). وهكذا - يردف فريدمان الذي يلخص كلام لوبوك - فإن «القارئ يدرك العمل الذي يرشحه* وعي شخصية من الشخصيات، ولكنه يدركه مباشرة كما يؤثر في ذلك الوعي، متحاشيا بذلك تلك المسافة التي يوجبها السرد الاستعادي بضمير المتكلم»⁽¹⁰⁾. ونعلم أن رواية «بمحا عن الزمن الضائع» - وهي سرد استعادي مضاعف، وأحيانا مثلث - لا تتحاشى تلك المسافة ؛ بل تصونها وترعاها. لكن معجزة الحكاية الهروستية (كمعجزة سيرة جان - جاك روسو الذاتية «اعترافات»*)، التي علينا أن نقربها منها هنا أيضا، هي أن هذه المسافة الزمنية بين القصة والمقام السردى لا تستتبع أي مسافة صيفية بين القصة والحكاية، أي أنها لا تستتبع أي نقص أو أي إضعاف للإيهام المحاكاتي. فهي وساطة قصوى ومباشرة قضوى في آن واحد. ولعل ذلك يُرمزُ إليه أيضا بنشوة التذكر.

حكاية الأقوال

إذا لم يكن الـ«تقليد» اللفظي لأحداث غير لفظية سوى طوبى أو وهم، فإنه يمكن «حكاية الأقوال» أن تبدو، على النقيض من ذلك، محكوما عليها قبلها بذلك

* م.ع. - يوشع (filtrer)، أي يصفى ويحار، وبالتالي يمرر العمل (أو سير الأحداث) من خلال وعه إلى الآخرين كالمصفاة.

* Confessions.

التقليد المطلق الذي يثبت سقراط لقرطيلوس أنه لو نظم إبداع الكلمات حقا،
لجعل اللغة تضيعا للعالم :

قد يكون كل شيء مضاعفا، فلا يستطيع المرء أن يتبين الشيء من
الاسم (11).

فعندما يصرح مارسيل لأمه، في الصفحة الأخيرة من كتاب «سدوم وعامورة»،
قائلا : «لا بد لي من أن أتزوج ألبيرتين»، لا يوجد من فرق آخر بين المنطوق
الحاضر في النص والجملة التي يخمن أن البطل تفوه بها غير الفروق التي تنجم عن
المرور من الشفوي إلى المكتوب. إن السارد لا يروي جملة البطل ؛ بل لا نكاد
نستطيع القول إنه يقلدها : إنه ينسخها ثانية، وبهذا المعنى لا يمكن الحديث هنا عن
الحكاية.

لكن ذلك بالضبط هو ما يفعله أفلاطون عندما يتصور ما سيصير الحوار
بين خروسيس وأكامنون لو نقله هوميروس «كما لو كان دوماً هوميروس، وليس كما
لو كان خروسيس [وأكامنون]»، مادام يضيف هنا بالذات : «قد لا يعود هنا
تقليد، بل حكاية خالصة». وتجدر العودة مرة أخرى إلى إعادة الكتابة الغربية تلك،
حتى ولو أن الترجمة تغفل بعض النوينات. ولنكتف بمقطع واحد، مؤلف من جواب
أكامنون على توسلات خروسيس. فإليكم ما كانه هذا الخطاب في ملحمة
«الإلياذة» :

حذار، أيها الشيخ، من أن ألقاك بعد الآن قرب السفن المفرغة، سواء
متسكعا اليوم أم راجعا غدا. وإلا فلن تنفعلك عصاك ولا حتى حلية الله.
أما تلك التي تبغي، فلن أردّها إليك إلا بعد أن يدركها الهرم في قصري،
بأرگس، بعيدا عن وطنها، تغدو وتروح أمام نولها وتهرع إلى سريري كلما
ناديتها. اذهب، ولا تزعجني بعد الآن، إذا شئت أن تمضي من غير
أذى (12).

وإليكم الآن ما صاره عند أفلاطون :

امتعض أكامنون وأمره بأن ينصرف حالا ولا يعود ؛ لأن صولجانه
وعصيات الله لن ينجياه في شيء ؛ ثم أضاف أن ابنته لن تسلم له إلا بعد
أن يدركها الهرم برفقته في أرگس ؛ وأمره بأن ينسحب وبألا يزعجه، إذا أراد
أن يعود سالما إلى بيته.

فلدينا هنا، جنباً إلى جنب، حالتان ممكنتان من خطاب الشخصية، سنصفهما مؤقتاً بكيفية تقريبية جداً : فهو عند هوميروس، خطاب «مقلد» - أي منقول وهمياً، كما يُفترض أن تكون الشخصية قد تفوهت به ؛ وهو عند أفلاطون، خطاب «مسرد» - أي يعتبره السارد حدثاً من بين أحداث أخرى ويضطلع به هو نفسه بصفته كذلك : فخطاب أكامنون يصير في خطاب أفلاطون المسرد عملاً، ولا شيء خارجياً يميز فيه بين ما يتأتى من الرد الذي يمنحه هوميروس لبطله («وأمره أن ينصرف») وما يُقتبس من الأبيات السردية السابقة («امتعض») - وبعبارة أخرى، لا شيء خارجياً يميز بين ما كان في النص الأصلي أقوالاً وما كان إيحاءة أو موقفاً أو حالة نفسية. ولا شك في أنه قد يمكننا المبالغة في اختزال الخطاب في حدث، ونحن نكتب مثلاً، بالإجمال : «رفض أكامنون فطرد خروسييس». وقد يكون لنا هناك شكّل الخطاب المسرد الخالص. وفي نص أفلاطون، عكس الاهتمام بالاحتفاظ ببعض التفاصيل الإضافية ذلك الخلوص بأن أدخل فيه عناصر من درجة وسيطة، مكتوبة بأسلوب غير مباشر تابع بدقة كثيرة أو قليلة («أضاف أن ابنته قد لا تُعتق...») ؛ «لأن صولجاناه قد لا ينفع في شيء») ؛ وسنخص هذه الدرجة الوسيطة بتسمية الخطاب المحوّل. وينطبق هذا التقسيم الثلاثي على «الخطاب الداخلي» كما ينطبق على الأقوال المنطوق بها فعلاً، فضلاً عن أن هذا التمييز لا يكون ملائماً دوماً عندما يتعلق الأمر بمناجاة للنفس : لاحظ مثلاً ذلك المونولوج - الداخلي أو الخارجي (؟) - لجولييان صوريل الذي يتلقى من ماتيلدا بوحها بحبها له، والذي تؤكد عبارات : «قال جولييان لنفسه»، «صاح»، «أضاف»، التي هي عبارات قد لا يجدي التساؤل عن وجوب فهمها حرفياً أو عدم وجوبه⁽¹³⁾. فالعرف الروائي، الذي ربما هو حقائق في هذه الحالة، هو أن الأفكار والأحاسيس ما هي إلا خطاب، اللهم إلا إذا عمل السارد على اختزالها في أحداث وعلى قصصها بصفتها كذلك.

ومن ثم سنميز بين هذه الحالات الثلاث من خطاب الشخصية (المصرح به أو «الداخلي»)، رابطتين إياها بالموضوع الذي نحن بصددده، والذي هو الـ«مسافة» السردية.

1. إن الخطاب المسرد أو المروي، هو طبعاً أبعد الحالات مسافة وأكثرها اختزالاً عموماً كما تبيننا منذ حين. فلنفترض أن بطل رواية «بختا...»، بدلاً من أن يعيد إنتاج حوار مع أمه، يكتب في نهاية كتاب «سدوم...» : «أخبرت أمي

بعزمي على الزواج من البيرتين» فقط. ولو لم يعد الأمر متعلقا بأقواله بل بـ«أفكار»ه، لأمكن المنطوق أن يكون أوجز وأقرب إلى الحدث الخالص : «عزمت على الزواج من البيرتين». وبالمقابل، فإن حكاية المناقشة الداخلية التي تؤدي إلى ذلك القرار، والتي ينجزها السارد باسمه الخاص، يمكن أن تفصل تفصيلا تحت الشكل الذي يشار إليه تقليديا بمصطلح التحليل، والذي يمكن اعتباره حكاية أفكار، أو خطابا داخليا مسرّدا.

2. الخطاب المحوّل، بالأسلوب غير المباشر : «قلت لأمي إنه لم يكن لي بد من الزواج من البيرتين» (خطاب مصرّح به) ؛ «أعتقد أنه لم يكن لي بد من الزواج من البيرتين» (خطاب داخلي). ومع أن هذا الشكل أكثر محاكاة بعض الكثرة من الخطاب المروي، وقادر مبدئيا على الشمول، فإنه لا يقدم أبدا للقارئ أي ضمانات – وخصوصا أي إحساس – بالأمانة الحرفية للأقوال المصرّح بها «في الواقع» : فحضور السارد فيه أكثر تجليا في تركيب الجملة بالذات من أن يفرض الخطاب نفسه بالاستقلال الوثائقي الذي يكون لشاهد. وأكد أسلم سلفا بأن السارد لا يكتفي بنقل الأقوال إلى جمل صغرى تابعة، بل يكتفها ويدمجها في خطابه الخاص، وبالتالي يعبر عنها بأسلوبه الخاص، كما تترجم فرانسواز مجاملات السيدة ده فيلپاريزيس (14).

ولا يصح ذلك تماما عن المتغير المعروف باسم «الأسلوب غير المباشر الحر»، الذي يرخّص فيه اقتصاد التبعية توسيعا أكبر للخطاب، وبالتالي بداية للتحرر، بالرغم من التحويلات الزمنية. لكن الفرق الأساسي هو غياب فعل تصريح، غيابا يمكن أن يستتبع خلطا مزدوجا (ما لم يكن السياق موجّها). فهو أولا خلط بين خطاب مصرّح به وخطاب داخلي : ففي منطوق مثل : «قصدت أُمّي : لم يكن لي بد من الزواج من البيرتين»، يمكن الجملة الصغرى الثانية أن تترجم أفكار مارسيل الذي قصد أمّه والأقوال التي خاطبها بها على حد سواء. وهو بعد ذلك وبالخصوص، خلط بين خطاب الشخصية (المصرّح به أو الداخلي) وخطاب السارد. إن ماركريت لپيس (15) تستشهد ببعض الأمثلة المدهشة على هذا، ونعرف الفائدة العجيبة التي أفادها فلوير من هذا اللبس، الذي يتيح له أن يقول خطابه الخاص – دون أن يعرضه للشبهة تماما ولا أن يبرئه تماما – هذا الاصطلاح التعبيري المنفر والجذاب في آن واحد والذي تشكل لغة الغير.

3. إن أكثر الأشكال «محاكاة» هو طبعاً ذلك الشكل الذي يرفضه أفلاطون، والذي يتظاهر فيه السارد بإعطاء الكلمة حرفياً لشخصيته : «قلت لأمي (أو : أعتقد) : لا بد لي من الزواج من البيرتين». هذا الخطاب المنقول، الذي هو من النمط المسرحي، متبنيّ - منذ هوميروس - بصفته شكلاً أساسياً للحوار (وللمونولوج) في النوع السردى «المختلط»⁽¹⁶⁾ الذي هو الملحمة - والذي ستكونه الرواية بعدها ؛ وكان دفاع أفلاطون عن السردى الخالص ضعيف التأثير، لاسيما أن أرسطو لا يثبت، على العكس منه، أن يدعم، بالسلطة والنجاح اللذين نعرفهما عنه، غلبة المحاكاة الخالص. ولا ينبغي لنا أن نتجاهل التأثير الذي كان هذا الامتياز الممنوح عموماً للأسلوب المسرحي قد مارسه خلال قرون على تطور الأنواع السردية. إنه لا يعبر عنه فقط بتقنين المأساة بصفتها أسمى نوع في التقاليد الكلاسيكية كلها، بل يعبر عنه أيضاً، تعبيراً أدق وبعيداً جداً عن الكلاسيكية، بذلك النوع من الوصاية الذي مارسه النموذج المسرحي على السردى، والذي يعبر عنه جيداً باستعمال كلمة «مشهد» للدلالة على الشكل الأساسي من السرد الروائى. فحتى نهاية القرن التاسع عشر، كان المشهد الروائى يتصور، بكيفية مثيرة للشفقة إلى حد ما، وكأنه نسخة باهتة من المشهد المسرحي : محاكاة من الدرجة الثانية، تقليد للتقليد.

والغريب أن تكون إحدى أكبر طرق تحرر الرواية الحديثة قد قامت على دفع محاكاة الخطاب هذه إلى أقصى مداها، بل إلى منتهاها، وهي تطمس آخر آثار المقام السردى وتعطي الكلمة فوراً للشخصية. لتتصور حكاية تبدأ بهذه الجملة (ولكن دون مزدوجتين) : «لا بد لي من أن أتزوج البيرتين...». وتستمر هكذا إلى آخر صفحة، وفقاً لترتيب الأفكار والإدراكات والأعمال التي ينجزها البطل أو يخضع لها. ف«[قد] يبدو القارئ حاضراً منذ السطور الأولى في تفكير الشخصية الرئيسية، والتسلسل المتصل لذلك التفكير هو الذي لو حل تماماً محل شكل الحكاية المؤلف، [ل] أخبرنا بما تفعله الشخصية وما يحدث لها». ولعلنا نعرفنا في هذا الوصف ذلك الذي كان جويس يصف به رواية «شجرات الغار مقطوعة»* لـ إدوار ديجماردان⁽¹⁷⁾ - أي أدق تعريف لما أطلق عليه لسوء الحظ اسم «المونولوج الداخلى»، والذي قد يجدر تسميته خطاباً مباشراً : مادام الأساسى - الذي لم يفت جويس - ليس أن يكون

* *Les Lauriers sont coupés.*

الخطاب داخليا، بل أن يكون متحررا على الفور («منذ السطور الأولى») من كل رعاية سردية وأن يتصدر الـ«مشهد» منذ البداية(18).

إننا نعرف ما كان عليه مصير ذلك الكتيب الغريب وما لا يزال عليه بدءا من جويس إلى بيكيت إلى فاتالي ساروت إلى روجيه لاڤورت، وأي ثورة في تاريخ الرواية أحدثها ذلك الشكل الجديد في القرن العشرين(19). وليس في نيتنا الإلحاح على ذلك هنا، وإنما نريد ملاحظة الصلة المهمة عموما بين الخطاب المباشر والـ«خطاب المنقول»، اللذين لا يتميزان شكليا عن بعضهما إلا بحضور مدخل تصريحي أو غيابه. فالمونولوج - كما يثبت مثال مونولوج مولي بلوم في رواية «عوليس» أو الأقسام الثلاثة من رواية «الصخب والعنف» (مونولوجات بيني وكوينتين وجيزن المتابعة) - لا يحتاج إلى أن يستغرق العمل الأدبي كله لكي يُتلقى مونولوجاً «مباشراً»؛ بل يكفي - مهما كان طوله - أن يُقدّم نفسه بنفسه، دون واسطة مقام سردي يُختزل في الصمت، وأن يعمد إلى أداء وظيفته. وتبين هنا الاختلاف الرئيسي بين مونولوج مباشر وأسلوب غير مباشر حر، يُخلط بينهما خطأ أحيانا أو يوفق بينهما بلا مسوغ قانوني: ففي الخطاب غير المباشر الحر، يضطلع السارد بخطاب الشخصية، بل تتكلم الشخصية بصوت السارد، وبذلك يلتبس المقامان؛ وفي الخطاب المباشر، يتلاشى السارد فتحل الشخصية محله. وفي حالة مونولوج معزول، لا يستغرق الحكاية كلها، كما عند جويس أو فوكنر، فإن المقام السردى يُبقى عليه السياق (ولكن بعيدا): كل الفصول السابقة للفصل الأخير من رواية «عوليس» والقسم الرابع من رواية «الصخب والعنف». وعندما يلتبس المونولوج بالحكاية كلها، كما في رواية «شجرات الغار...» أو رواية «مارترو»* أو رواية «فوك»*، يبطل المقام الأعلى (أي السردى)، فنجد أنفسنا ثانية أمام حكاية بصيغة الحاضر و«بضمير المتكلم» - هانحن نقرب من مسائل الصوت. فلنتوقف الآن، ولنعد إلى بروسست.

فمن المسلم به أن الأشكال المختلفة التي ميزنا بينها نظريا منذ حين لا تتباين بمثل ذلك الوضوح في ممارسة النصوص إلا إذا كان هناك تحيُّز متعمد (كرفض كل خطاب منقول، عند أفلاطون الذي يعيد كتابة هوميروس): هكذا استطعنا قبلا أن نلاحظ في النص الذي يقترحه أفلاطون (أو على كل حال في ترجمته الفرنسية)

* Martereau.

* Fugue.

انزلاقاً شبه خفي من الخطاب المروي إلى الخطاب المنقول، ومن الأسلوب غير المباشر إلى الأسلوب غير المباشر الحر. وهذا التسلسل نفسه يوجد، مثلاً، في هذه الصفحة من قسم «حُبُّ لسوان»، التي يصف فيها السارد باسمه الخاص أولاً مشاعر سوان المستقبل في بيت أوديت والذي يواجه قلقه المعتاد في وضعه الراهن :

حينئذ... كانت كل الأفكار المرعبة والمزعجة التي كان يكونها لنفسه
عن أوديت تتلاشى وتلتحق بالجسد الفتان الذي كان أمام سوان ؛

ثم ها هي سلسلة كاملة من أفكار الشخصية منقولة بالأسلوب غير المباشر، بعد أن افتتحتها عبارة : « كان لديه الشك المباغت... » :

بأن هذه الساعة التي قُضِيَتْ في بيت أوديت، في ضوء الصباح، ربما لم تكن ساعة زائفة... ؛ وبأنه لو لم يكن قد كان هناك، لقدّمت ذلك الكرسي نفسه لفورشفيل... ؛ وبأن العالم الذي تسكنه أوديت ليس ذلك العالم الآخر، الخيف وفوق الطبيعي، الذي كان يقضي وقته في وضعها فيه والذي ربما لم يكن يوجد إلا في خياله، لكن الكون الواقعي، إلخ ؛

ثم يتكلم مارسيل، بأسلوب غير مباشر حر (مع ما يستتبعه من التحويلات النحوية)، باسم الخطاب الداخلي الخاص بسوان:

آه ! لو كان القدر قد سمح بأن يكون له مسكن واحد مشترك مع أوديت وبأن يكون بيتها بيته، ولو كانت قائمة طعام أوديت هي التي يتلقاها جواباً على سؤاله الخادم عن الغذاء، ولو كان واجبه بصفته زوجاً صالحاً قد اضطره إلى مرافقة أوديت عندما تريد أن تذهب صباحاً لتتزه في شارع بوا ده بولوني، حتى وإن لم تكن لديه رغبة في الخروج... ؛ عندئذ ستكون كل ترهات حياة سوان التي كانت تبدو له في غاية الحزن، قد اتخذت على العكس من ذلك - لأنها ستكون قد شكّلت في الوقت نفسه جزءاً من حياة أوديت، حتى أشيعها - ... نوعاً من العذوبة الفائضة والكثافة الغامضة !

ثم بعد ذلك النوع من الأوج المحاكاتي، يعود النص إلى الأسلوب غير المباشر التابع :

ومع ذلك كان يشك كثيرا في أن ما يأسف له هذا الأسف سكينه
ووثام ما كان ليخلق جوا ملائما لحبه... كان يقول لنفسه إنه عندما
سُئِنفى منه، فإن ما ستستطيع أوديت أن تفعله لن يأخذ باهتمامه.

ليعود في النهاية إلى صيغة الخطاب المسرّد التي كان قد بدأ بها («كان يخشى هذا
الشفاء كما يخشى الموت»)، والتي تمكّنه من الانتقال شيئا فشيئا إلى حكاية
الأحداث :

بعد هذه الأماسي المأدّة، كانت شكوك سوان قد تهدأت ؛ كان يبارك
أوديت وفي صباح اليوم التالي كان يأمر بأن يُبعثَ إليها بأجمل
الحلي... (20).

هذه التدرّجات أو الخُلطاء الدقيقة من الأسلوب المباشر والخطاب المرويّ
لا ينبغي أن تنسينا استعمال الحكاية الجروستية المتميز للخطاب الداخلي المنقول.
فسواء أتعلق الأمر بمارسيل أم بسوان، فإن البطل الجروستي، ولاسيما في
لحظات انفعاله الحاد، يعبر من تلقاء نفسه عن أفكاره في مونولوج حقيقي، تنشّطه
بلاغة مفخّمة تماما. هو ذا سوان غاضبا :

«لكنني أيضا مغفل كثيرا»، كان يقول لنفسه. «فأنا أصرف مالي في
متعة الأعيار. ومع ذلك، فإنها ستُحسِن صنعا لو لم تُفِرط في شدّ الحبل،
لأنني قد أستطيع جيدا أن أكفّ عن إعطاء أي شيء على الإطلاق. وعلى
كل حال، فلتنخل مؤقتا عن اللطافات الإضافية ! تصوروا أن البارحة
فقط، بينما كانت تقول إنها ترغب في حضور موسم بيروت، ارتكبتُ
 حماقة بأن اقترحت عليها أن تستأجر لنا نحن الاثنين أحد قصور ملك
بافاريا الجميلة في النواحي. غير أنها لم تبدُ مسلوية اللب أكثر من هذا ؛ لم
تقل بعدُ نعم ولا لا. لنتمّن أن ترفض. يا ربّ يا عظيم ! فالاستماع إلى
موسيقى فاكّر خلال خمسة عشر يوماً معها، هي التي تهتم بموسيقاه
اهتمام سمكة بتفاحة، قد يكون أمرا مفرحا» (21).

أو مارسيل الذي يحاول أن يسكّن روعه بعد رحيل البيرتين :

«كل هذا لا يعني شيئاً»، قلت لنفسي، «بل هو أفضل مما كنت أظن، لأنها لا تفكر في أي شيء من ذلك كله، ولذلك لم تكتبه طبعاً إلا لتضرب ضربة عنيفة، حتى يملكني الخوف. لا بد من التفكير في الأهم، وهو أن تعود البيروتين هذا المساء. من المحزن التفكير في أن آل بونتان أناس عديمو الاستقامة يسخرون ابنة أخيهم ليبتزوا المال مني. لكن ما الفائدة من ذلك ؟ إلخ.» (22).

ومن جهة أخرى، يتفق لسوان على الأقل أن يتحدث «لنفسه، بصوت مرتفع»، وأكثر من هذا أنه يفعل ذلك في الشارع، عندما يعود إلى بيته ساخطاً بعدما أقصي من المائسة* في شاتو :

«يا لها من بهجة منفرة!» كان يقول لنفسه، ماطاً شففيه من التقزز حتى ليحس هو نفسه إحساساً عضلياً بتقطيب وجهه حتى رقبتة الغارقة في ياقة قميصه... «أسكن على ارتفاع آلاف الأمتار فوق الوهاد التي تهدر فيها هذه الثمرات القذرة وتعوي، بحيث لا يمكن أن ألطخ بمزحات واحد من آل فيردوران» صاح، وهو يرفع رأسه ويعدل جسده إلى الخلف بأنفة...

كان قد غادر من وقت طويل جداً مسالك بوا وكاد يصل إلى بيته، دون أن يخف ألمه وحمياً النفاق التي كانت نبرات صوته الكاذبة وجهورته المصطنعة تزودها من لحظة لأخرى بمزيد من الاندفاع فبات يلخطب عالياً في سكون الليل... (23).

نتبين أن رنة الصوت والنبرة المتكلفة تشكّلان هنا جزءاً من التفكير، بل تفضحانه بالرغم من الإنكارات التفخيمية لسوء النية :

لا شك في أن صوت سوان كان أذكى من نفسه، عندما كان هذا الصوت يمتنع عن التفوه بتلك الكلمات المفعمة بالتقزز من وسط فيردوران وبالابتهاج بالتخلص منه، إلا بنبرة زائفة، وذلك كما لو اختيرت كلماته لتهدئة غضبه أكثر من التعبير عن فكرته. وبالفعل، فلعل هذا الأخير كان، عند استسلامه لتلك الأسباب، مشغولاً بموضوع آخر مختلف تماماً دون أن يتبين ذلك...

* ع.م. - المائسة (بالفرنسية : Partie، وبالإنكليزية : Party) : حفلة أنس وسمر.

هذا الموضوع - الذي هو معارض تماما للخطابات المستخفة التي يخاطب بها سوان نفسه، أكثر مما هو مختلف عنها - هو طبعاً أن ينال بأي ثمن عفو آل فيردوران وأن يُستدعى إلى حفلة العشاء في شاتو. ذلك في الغالب هو ازدواج الخطاب الداخلي، ولا شيء يستطيع إبرازه أحسن من هذه المونولوجات المخادعة التي يجهر بها، كمشاحنة أو «مخادعة» يخدع بها المرء نفسه. فـ«التفكير» خطاب فعلاً، لكن هذا الخطاب، «غير المباشر»، والكاذب ككل الخطابات الأخرى، هو في الوقت نفسه مشوهٌ عموماً للـ«حقيقة المحسوس بها»، والتي لا يمكن أيّ مونولوج داخلي أن يصوبها، والتي على الروائي أن يصمّم على إبرازها من خلال إخفاءات سوء النية، التي هي الـ«وعي» نفسه. ذلك ما يتضح جيداً في هذه الصفحة من كتاب «الزمن المستعاد» التي تلي العبارة الشهيرة: «واجب كاتب ومهمته هما واجب مترجم ومهمته»:

إلا أنه إذا كان تقويم الخطاب الداخلي المنحرف والذي يزداد ابتعاداً من الانطباع الأول والمركزي إلى أن يلتبس بالخط المستقيم الذي قد ينطلق منه الانطباع، إذا كان هذا التقويم في بعض الحالات - التي يتعلق فيها الأمر، مثلاً، بلغة حب الذات التي هي لغة غير دقيقة - أمراً عسيراً يستاء منه تكاسلنا، فهناك حالات أخرى - كالحالة التي يتعلق الأمر فيها بالحب مثلاً - يصير فيها هذا التقويم نفسه مؤلماً. فكل استخفافاتنا المتصنعة، كل نقيمتنا على هذه الأكاذيب الطبيعية جداً والمشابهة جداً للأكاذيب التي نختلقها نحن أنفسنا، وباختصار كل ما لم نكف، كلما كنا تعيسين أو مخونين، لا عن قوله للمحبوب فحسب، بل حتى، ونحن ننتظر أن نراه، عن قوله لأنفسنا دون توقف، أحياناً بصوت مرتفع في سكون غرفتنا، الذي يشوشه قولنا مثلاً: «كلاً، حقاً، مثل هذه التصرفات لا تطاق» وقولنا: «أردت أن أستقبلك لآخر مرة ولا أنكر أن ذلك يحزنني»، وردّ هذا كله إلى الحقيقة المحسوس بها والتي ابتعد عنها ذلك كثيراً، معناه إلغاء كل ما نحن أكثر تمسكاً به وما صنع حديثنا المتحمس مع أنفسنا في اختلاطنا بأنفسنا، في مشاريع عمومة بالرسائل والإجراءات⁽²⁴⁾.

ومع ذلك، نعرف أن بروسست، الذي ربما قد يُنتظر منه - وهو الواقع زمنياً فعلاً بين ديجاردان وجويس - أن يخطو خطوة ما في اتجاه «مونولوج داخلي» على غرار رواية «شجرات الفار...» أو رواية «عوليس»⁽²⁵⁾، يكاد لا يقدم مع ذلك أي

شيء في عمله الأدبي مما يمكن تقريبه من ذلك. ولعلنا نخطيء تماماً لو نعتنا بذلك الصفحة المكتوبة بصيغة الحاضر («أشرب جرعة ثانية لا أجد فيها شيئاً زائداً عما في الأولى، إلخ») والتي تندرج في حادثة حلوى المادلين⁽²⁶⁾ ويذكر وضعها أكثر ما يذكر بالحاضر السردى للتجربة الفلسفية، كما نجده مثلاً عند رونييه ديكرارت أو هنري بركسون؛ فمناجاة النفس التي يفترض أنها للبطل يتولأها السارد هنا بقوة لغايات برهانية واضحة - ولا شيء أبعد من هذا عن روح المونولوج الداخلي الحديث الذي يجس الشخصية في ذاتية «معيش» دون تعال ولا اتصال. والحالة الوحيدة من رواية «بختا...» التي يتبدى فيها شكل المونولوج المباشر وروحه هي الحالة التي يسجلها ج.ب. هوستون⁽²⁷⁾ - واصفاً إياها، بحق، بأنها «نُدرة حقيقية عند بروست» - في الصفحة 84 من كتاب «السجينة». لكن هوستون لا يستشهد إلا بالسطور الأولى من هذا المقطع، التي ربما تخضع للأسلوب غير المباشر الحر، بالرغم من كل تنشيطها؛ والسطور التالية لها هي التي تشكل النُدرة الجويسية الحقيقية في رواية «بختا...»، بما أنها سطور تتخلى عن كل تحويل زمني. فدونكم مجموع هذا المقطع، الذي أشدّد فيه على بعض الجمل التي يكون فيها المونولوج المباشر محققاً :

لم تكن تلك الحفلات الموسيقية الصباحية في باليك قديمة. ومع ذلك، كنت، في تلك اللحظة قريبة العهد نسبياً، قليل الانشغال بالبيرتين. ففي الأيام الأولى من وصولي، لم أعلم بوجودها في باليك. فممن بلغني ذلك إذن؟ آه! أجل، كان ذلك من أمي. كان يوماً مشمساً كهذا اليوم. أمي الجريء! كان مسروراً برؤيتي ثانية. لكنه لا يحب البيرتين. لا يستطيع كل الناس أن يحبوها. أجل، إنه هو الذي أخبرني بأنها كانت في باليك. فكيف عرف ذلك إذن؟ آه! لقد التقى بها، وألفاها فتاة غير مهذبة⁽²⁸⁾.

ومن ثم فالتناول الهروستي للخطاب الداخلي هو على الإجمال كلاسي جداً، وإن كان ذلك لأسباب غير كلاسية تماماً، مع كره متميز جداً - ومفارق في نظر «البعض» - لما يسميه ديجاردان بالـ«خليط» الذهني، أو الـ«فكر في حالة تولده»، الذي يترجمه دفق دون - اللفظي مختزلاً في «أدنى حد تركيبى»: فلا شيء أكثر غرابة على النفسية الهروستية من طوبى مونولوج داخلي أصيل قد يضمن عدم تنظيمه الشروعى الشفافية والوفاء لأعمق هيجانات «تيار الوعي» - أو اللاوعي.

والاستثناء الظاهري الوحيد هو الجملة النهائية في حلم مارسيل في بالييك(29): «أنت تعلم جيداً مع ذلك أنني سأعيش دائماً بالقرب منها، أيائل، أيائل، فرنسيس جيمس، شوكة» - التي تتقابل مع الطابع المُبين تماماً للأقوال المتبادلة حتى ذلك الحين في هذا الحلم(30). لكن إذا نظرنا إلى هذا التقابل عن كثب، فإنه يتخذ هو نفسه معنى واضحاً جداً: فعقب تلك الجملة ذات التشوش الجلي، يضيف السارد:

لكنني كنت قد عبرتُ ثانية النهر ذا التعرجات المدهمة، وطفوت على السطح الذي يفتح فيه عالم الأحياء؛ لذلك لو كررت مرة أخرى: «فرنسيس جيمس، أيائل، أيائل»، لما قدّمت لي بقية هذه الكلمات بعد ذلك المعنى الواضح والمنطق الذي كانت تُعبّر لي عنه بكيفية طبيعية جداً منذ لحظة، والذي لم أعد أستطيع تذكره. ولم أعد أفهم أيضاً لماذا كانت الكلمة «آياس»، التي قالها لي أبي منذ قليل، تعني مباشرة: «حذار من البرد»، دون أي شكٍّ ممكن.

وهذا يعني أن المقطوعة ما دون اللسانية أيائل، فرنسيس جيمس، شوكة لم تُقدّم البتة مثلاً على لغة الأحلام، بل قدّمت دليلاً على الانقطاع وعدم التفاهم، عند اليقظة، بين تلك اللغة والوعي المتنبّه. ففي حيز الحلم، يكون كل شيء واضحاً وطبيعياً، وهو ما ترجمه خطابات ذات تماسك لغوي تامّ. لكن عند اليقظة - أي حينما يخلي هذا الكون التماسك مكانه لكون آخر (له منطق مختلف) -، يفقد ما كان «واضحاً» و«منطقياً» شفافيته. كذلك، عندما يتنبّه نائم صفحات قسم «سوان» الأولى من نعاسه، فإن موضوعة حلمه (وهي أن يكون كنيسة، لحنا رباعياً، تنافس فرانسوا الأول وشارل الخامس) «تبدأ في الاستغلاق (عليه)، كما يحدث لأفكار وجود سابق بعد التقمص»(31). ومن ثم فال«خليط» ما دون اللساني ليس أبداً عند بروسست خطاب عميق قد يكون لامنتطقياً، ولو كان عمق الحلم، وإنما هو وسيلة التصوير - بنوع من سوء الفهم العابر والحدودي - للتناقض بين منطقتين كلاهما واضح.

أما الخطاب «الخارجي» - أي وضع ما يسمى عادة بال«حوار»، حتى وإن استخدم أكثر من شخصيتين -، فنعرف أن بروسست ينفصل فيه انفصلاً تاماً عن الاستعمال الفلوييري للأسلوب غير المباشر الحر. وقد سجلت ماركريت ليس

مثالين أو ثلاثة عليه⁽³²⁾، ولكنها أمثلة تظل استثنائية. فذلك التناقل الملبس للخطابات، ذلك الخلط بين الأصوات غريب جدا على أسلوبه، الذي هو هنا أكثر ارتباطا بالتمودج الجلزاسي، المتسم بغلبة الخطاب المنقول وما يسميه بروسست نفسه، بالـ«لغة الموضعة» - أي الاستقلال اللغوي الممنوح للشخصيات، أو لبعض منها على كل حال :

كما أن بلزك قد احتفظ من بعض الجوانب بأسلوب غير منظم، فقد يمكن الظن بأنه لم يسع في توضيح لغة شخصياته، أو بأنه عندما جعلها موضوعية، لم يتالك أن يلفت النظر في كل دقيقة إلى ما كان يتميز به. إلا أن الأمر عكس ذلك تماما. فهذا الرجل نفسه الذي يعرض آراءه في التاريخ والفن، إنلخ. عرضا ساذجا، يخفي أعماق المقاصد ويترك حقيقة تصوير لغة شخصياته تتحدث بنفسها، بكيفية هي من الدقة بحيث يمكن ألا يفطن لها أحد، ولا يسعى في الإشارة إليها البتة. فعندما ينطق السيدة ده روكان الجميلة، التي مع أنها پاريزية الروح، فهي زوجة والي الإقليم في أعين سكان تور، بما أن كل المزحات التي تمزحها على منزل آل روكرون مزحاتها هي وليست مزحات بلزك⁽³³⁾.

وهذا الاستقلال يُعترض عليه أحيانا : فهو يبدو لأندريه مالرو، مثلا، «نسبيا تماما»⁽³⁴⁾. ولا شك في أنه من المُفْرِط القول، مع كآيتان يكون (الذي يردُّ عليه مالرو هنا)، إن بلزك «يسعى في إعطاء كل شخصية صوتا شخصيا»، إذا كان الصوت الشخصي يعني الأسلوب الفردي الخاص. فـ«الكلمات المميزة للشخصية» تكون كذلك عند بلزك (كما عند جان - باتيست بوكلان مولير) بالمعنى أكثر منها بالأسلوب، والإلقاءات الأكثر تميزا (أي لهجة نوسينغن أو شموكه الألمانية أو لهجة الأم سيبو البوايئة) هي لغات جماعية أكثر منها أساليب شخصية. ومع ذلك، فمجهود تصوير الخصائص المميزة للشخصية واضح ولهجة الشخصيات، سواء أكانت لهجة فردية أم لهجة مجتمعية، تبدو «موضعة» فعلا، مع تفريق واضح بين خطاب السارد وخطاب الشخصيات - وهكذا ربما يكون الأثر المحاكاتي عنده أكثر حدة مما لدى أي روائي آخر سابق له.

أما بروسست، فسيُدفع بالأثر إلى أبعد مدى، ومجرد واقعة أنه سجَّله وضخَّم حضوره بعض التضخيم عند بلزك تُظهر جيدا ككُلِّ الالتواءات النقدية التي تنتمي

إلى هذا النوع، ما كان عليه موقفه الخاص. ولا شك في أن لا أحد قبله ولا حتى بعده، وفي أي لغة على ما أعلم، هالغ هذه المبالغة في «توضيح» أسلوب الشخصيات - بل في تفريده هذه المرة. لقد ألمت في مكان آخر إلى هذا الموضوع⁽³⁵⁾، الذي قد تقتضي الدراسة المستفيضة له تحليلاً أسلوبياً مقارنة لخطابات شارلوس، ونوريوا، وفرانسواز، إلخ. مع إرجاعات محتومة إلى «نفسية» هذه الشخصيات - وقد تقتضي أيضاً مقارنة بين تقنية هذه المعارضات الخيالية (أو الخيالية جزئياً) وتقنية المعارضات الواقعية في رواية «قضية لوموان»* وفي غيرها. وذلك ليس قصدنا هنا. بل حسبنا أن نذكر بأهمية الواقعة؛ ولكن علينا أيضاً أن نشير إلى تفاوت انتشارها. وبالفعل، فقد يكون من باب المغالاة والتسرع القول إن كل شخصيات بروسست لها لهجة فردية، وكلها بالاستمرار نفسه والحدة نفسها. والحق أنها كلها تقريباً تنم، في لحظة ما على الأقل، عن سمة لغوية متواترة، عبارة خاطئة أو لهجية، أو موسومة مجتمعياً، اكتساب أو اقتباس مميز، زلة أو هفوة أو سقطه موحية، إلخ؛ ويمكن القول إن أي منها لا تفلت من تلك الحالة الدنيا من العلاقة الإيحائية مع اللغة، اللهم إلا ما كان ربما من البطل نفسه، الذي يتحدث قليلاً جداً على كل حال بصفته بطلاً كذلك والذي إنما يقوم دوره هنا على الملاحظة والتعلم والاسترماز. وعلى مستوى ثان توجد الشخصيات الموسومة بسمة لغوية مكرورة، تلازمها ملازمة الشنونة أو العلامة الشخصية أو المجتمعية أو العلامة الشخصية والمجتمعية معا: تعابير أوديت الإنكليزية، أخطاء بازان، هوميريات بلوخ الطلالية المزعومة، ألفاظ سانيت المهجورة، أخطاء فرانسواز أو مدير باليك اللفظية، توريات أوريان أو تعابيرها الريفية، لغة النوادي عند سان لو، أسلوب مدام ده سيفيني عند أم البطل وجدته، عيوب التلفظ عند الأميرة شرباطوف، بريوطي، فافنهايم، إلخ. وفي هذا يكون بروسست أقرب إلى النموذج البلزاكي، وهذه الممارسة هي التي قلّدت منذئذ في أغلب الأحيان⁽³⁶⁾. والمستوى الأعلى هو مستوى الأسلوب الشخصي بمعناه الحصري⁽³⁷⁾، وهو أسلوب خاص ومستمر في آن واحد، كما نجده عند بريشو (حذقات أستاذ دهماوي وتعابيره)، عند نوريوا (حقائق بديهية شبه رسمية وتعريضات دبلوماسية)، عند جويان (صفاء كلاسي)، عند لوكراندان (أسلوب منحط)، ولاسيما عند شارلوس (بلاغة غاضبة). إن الخطاب «المؤسلب» هو أقصى أشكال محاكاة الخطاب، حيث «يقلد» المؤلف شخصيته لا في فحوى أحاديثها

* *L'affaire Lemoine.*

فحسب، بل في تلك الحرفية المبالغ فيها التي هي حرفية المعارضة، التي هي لهجية فردية دائما أكثر من النص الأصلي، كما يكون الـ«تقليد» دائما تصويرا ساخرا بتكديس السمات الخاصة وإبرازها. لذلك يخلف لوكراندان أو شارلوس دائما الانطباع بتقليد نفسها، وفي النهاية برسم صورة ساخرة لنفسهما. ومن ثم يكون الأثر المحاكاتي في أوجه، بل في منتهاه : في النقطة التي تُجاوِرُ فيها «الواقعية» القصوى اللاواقع المحض. فجَدَّةُ الساردِ المعصومة تقول إن لوكراندان يتحدث «كثيرا بعض الكثرة مثل كتاب»⁽³⁸⁾. وبمعنى أوسع، إن هذا الخطر يتهدد كل محاكاة لغوية مفرطة الكمال، تنتهي بإلغاء نفسها بنفسها في دورانية الارتباط بصورتها - تلك الدورانية التي سبق أن أشار إليها أفلاطون : فلوكراندان يتحدث كلوكراندان (أي كپروست الذي يقلد لوكراندان)، فيحيل الخطاب، في النهاية، على النص الذي «يستشهد» به (أي على النص الذي يشكله في الواقع).

وربما فسرت هذه الدورانية السبب الذي يجعل طريقة «تصوير الخصائص المميزة للشخصية» الفعالة كاستقلال الأسلوب، لا تصل عند پروست إلى حد تشكيل شخصيات جوهرية ومحددة بالمعنى الواقعي للفظة. ونعلم أن الـ«شخصيات» الپروستية تظل، بل تزداد، على مر الصفحات غير قابلة للتحديد والإمساك بها، «كائنات هروباً». وعدم تماسك سلوكها هو السبب الأساسي في هذا طبعاً، وهو سبب يدبره المؤلف بعناية فائقة. لكن تماسك لغتها المبالغ فيه لا يعوّض عن ذلك التلاشي النفسي، بل يبرزه في الغالب ويفاقمه : فلوكراندان ونوربوا وحتى شارلوس لا يفلتون تماما من القدر النموذجي الذي هو قدر شخصيات ثانوية كمدير بالبيك أو سيليست أباري أو خادم المقصورة پيريگو جوزيف وهو : التباسها بلغتها حتى أنها تُختزلُ فيها. إن أقوى وجود لفظي هو هنا علامة اختفاء وبدايته. ففي منتهى الـ«توضيح» الأسلوب، تجد الشخصية الپروستية هذا الشكل من الموت، الرمزي للغاية، وأعني : إلغاء نفسها بنفسها في خطابها الخاص.

المنظور

إن ما نسميه الآن، على سبيل الاستعارة، منظورا سرديا - أي تلك الصيغة الثانية لتنظيم الخبر، التي تصدر عن اختيار «وجهة نظر» مقيدة (أو عدم اختيارها) -، هذه المسألة غالبا ما كانت، من بين كل المسائل التي تهم التقنية

السردية، أكثرها خضوعاً للدراسة منذ نهاية القرن التاسع عشر، وأدت إلى نتائج نقدية محققة، كفصول **بيرسي لوبوك** عن **بلزاك** أو **فلوير** أو **ليون طولستوي** أو **هنري جيمس**، أو فصل **جورج بلن** عن «تقييدات الحقل» عند **ستدال** (39). غير أن معظم الأعمال النظرية التي تتناول هذا الموضوع (والتي هي تصنيفات أساساً) تعاني في رأيي من خلط مزعج بين ما أدعوه هنا **صيغة (mode)** وما أدعوه **صوتاً (voix)**، أي بين السؤال: **مَنْ الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردية؟** وهذا السؤال المختلف تماماً: **مَنْ السارد؟** أو **بعبارة أوجز:** بين السؤال: **من يرى؟** والسؤال: **من يتكلم؟** إننا سنعود فيما بعد إلى هذا التمييز الذي يبدو بديهياً، ولكنه مهملاً كونياً تقريباً:

• ففي عام 1943 كان **كلينث بروكس** و**روبرت بن وارين** مثلاً (40) يعرضان - تحت مصطلح **البؤرة السردية («focus of narration»)**، المقترح صراحة (وبنجاح كبير) بصفته معادلاً لـ «وجهة النظر» - ترميماً رباعي الأطراف يلخصه الجدول الآتي (والترجمة لي)*:

أحداث ملاحظة من الخارج	أحداث محللة من الداخل	
2- شاهد يحكي قصة البطل	1- البطل يحكي قصته	سارد حاضر بصفته شخصية في العمل
3- المؤلف يحكي القصة من الخارج	4- المؤلف المحلل أو العليم يحكي القصة	سارد غائب بصفته شخصية عن العمل

* م.ع. - نورد هنا ترجمة حرفية للأصل الأمريكي للجدول:

ملاحظة خارجية للأحداث	تحليل داخلي للأحداث	
2 - شخصية ثانوية تحكي قصة الشخصية الرئيسية	1 - الشخصية الرئيسية تحكي قصتها	سارد شخصية في القصة
3 - المؤلف ملاحظ يحكي القصة.	4 - المؤلف المحلل أو العليم يحكي القصة	سارد ليس شخصية في القصة

إلا أنه يبدو طبعاً أن الحدَّ العموديَّ الفاصلَ هو وحده الذي يهيم «وجهة النظر» (الداخلية أو الخارجية)، بينما ينصبُّ الحدُّ الأفقيُّ الفاصلُ على الصوت (أي هوية السارد)، دون أي اختلاف حقيقي في وجهة النظر بين 1 و 4 (لنقل : أدولف وأرمانس) ولا بين 2 و 3 (جورج واطسن الذي يروي عن شيرلوك هولمز، وأكاثا كريستي التي تروي عن هر كول هوارو).

• ويميّز ف.ك. شتانتسل، عام 1955، بين ثلاثة أنماط من «الحالات السردية» الروائية : *auktoriale Erzählsituation*، التي هي حالة المؤلف «العلم» (نمط : رواية «طوم دجونز»*) ؛ *Ich Erzählsituation*، التي يكون فيها السارد شخصية من الشخصيات (نمط : رواية «موبي ديك»*) ؛ *personal Erzählsituation*، التي هي حكاية تُحكى «بضمير الغائب» وفقاً لوجهة نظر إحدى الشخصيات (نمط : رواية «السفراء»*) (41). هنا أيضاً، ليس الاختلاف بين الحالة الثانية والحالة الثالثة اختلافاً في «وجهة النظر» (في حين تتحدد الأولى وفقاً لذلك المقياس)، ما دام إسماعيل وستريذر يشغلان في الحقيقة الموقع البؤري نفسه من الحكايتين، مع فارق واحد هو أن السارد عملياً في إحدهما هو الشخصية البؤرية نفسها، وهو في الأخرى «مؤلف» غائب من القصة.

• أما نورمان فريدمان، فقد قدّم في السنة نفسها تصنيفاً أكثر تعقيداً يتكون من ثمانية أطراف هي : نمطان من السرد «العلم» بـ«تدخلات مؤلفين» أو دونها (هنري فيلدينك أو طوماس هاردي) ؛ ونمطان من السرد «بضمير المتكلم»، أنا – الشاهد (جوزيف كونراد) أو أنا – البطل (ديكنز، رواية «الآمال العريضة»*) ؛ ونمطان من السرد «العلم، الانتقائي»، أي ذي وجهة نظر ضيقة، «متعددة» (فيرجينا وولف، رواية «نزهة إلى المنارة»*)، أو وحيدة (جيمس جويس، رواية «صورة الفنان في شبابه»*) ؛ وأخيراً، نمطان من السرد الموضوعي تماماً، والذي نمطه الثاني افتراضي فضلاً عن أنه يصعب تمييزه عن الأول، وهما : الـ«نمط المسرحي» (إرنست همنكواي، أقصوصة «تلال كفيلة بيضاء») والـ«كاميرا»، التي هي

- Tom Jones.
- Moby Dick.
- The Ambassadors.
- Great Expectations.
- To the Lighthouse.
- Portrait of the Artist.

تسجيل مطلق، دون انتقاء ولا تنظيم⁽⁴²⁾. ومن الواضح تماماً أن التمثيلين الثالث والرابع (كونراد وديكنز) لا يتميزان عن الأنماط الأخرى إلا بكونهما حكايتين مصوغتين «بضمير المتكلم»، والاختلاف بين التمثيلين الأولين (تدخلات مؤلف أو عدمها : فيلدينك أو هاردي) هو اختلاف في الصوت مرة أخرى، بما أنه يُهمُّ السارد وليس وجهة النظر. ونذكر بأن فريدمان يصف نمطه السادس (رواية «صورة الفنان في شبابه») بأنه «قصة ترونها شخصية، ولكن بضمير الغائب»، وهي صيغة تنم عن خلط واضح بين الشخصية البورية (وهي ما كان هنري جيمس يسميه «عاكسا») والسارد.

• وترد هذه المماثلة نفسها، المتعمدة طبعاً، عند واين بوث، الذي يطلق عام 1961 عنوان «المسافة ووجهة النظر» على بحث كرسه في الواقع لقضايا الصوت (التمييز بين المؤلف الضمني والسارد - الذي هو سارد مسرح أو غير مسرح وثقة أو غير ثقة)، كما يعلن ذلك صراحة من جهة أخرى وهو يقترح «تصنيفاً أغنى لمتغيرات أصوات المؤلف»⁽⁴³⁾. ويضيف بوث قائلاً : «إن ستريندر «يسرد» معظم قصته الخاصة به، حتى وإن دُلَّ عليه بضمير الغائب» : فهل وضعه مطابق والحالة هذه لوضع كايوس يوليوس قيصر في كتاب «تعليقات على حرب الغال»⁽⁴⁴⁾؟ إننا نتبين المصاعب التي يؤدي إليها الخلط بين الصيغة والصوت.

• وأخيراً، تبنى برتيل رومبرك تنميط شتانتسل، عام 1962، وأكمله بأن أضاف إليه تنميطاً رابعاً هو : الحكاية الموضوعية ذات الأسلوب السلوكي (وهو النمط السابع عند فريدمان)⁽⁴⁴⁾؛ الأمر الذي استتبع هذا التقسيم الرباعي : 1) حكاية ذات مؤلف عليم ؛ 2) حكاية ذات وجهة نظر ؛ 3) حكاية موضوعية ؛ 4) حكاية بضمير المتكلم - حيث يشدُّ النمط الرابع بوضوح عن مبدأ تصنيف الأنماط الثلاثة الأولى. وربما أدخل بورخييس هنا فئة خامسة، من نمط صيني، هي : الحكايات المكتوبة بريشة دقيقة جداً.

حقاً، إنه من الشرعي التفكير في تنميط للـ«حالات السردية» يأخذ في اعتباره معطيات الصيغة والصوت معا ؛ لكن ما ليس شرعياً، هو تقديم مثل هذا

• م.ع. - الترجمة الحرفية للأصل الأمريكي هي : «تصنيفاً أغنى للأشكال التي يمكن أن يتخذها صوت المؤلف».

* *Commentarii de bello gallico.*

التصنيف تحت مقولة «وجهة النظر» وحدها، أوجد قائمة يتزاحم فيها التحديدان على أساس خلط بارز للعيان. لذلك من اللائق هنا ألا تُمَحَصَ إلا التحديدات الصيغية تماماً، أي تلك التي تهم ما يُسمَّى عادة «وجهة النظر»، والـ«رؤية» أو الـ«منظرة» حسب جان بويون وتزفيتان طودوروف⁽⁴⁵⁾. وبما أن هذا الحصر مسلمٌ به، فإن التراضي يقوم دون صعوبة كبيرة على تنميط ثلاثي الأطراف، يوافق أولها ما يسميه النقْدُ الأنكلوسكسونيُّ الحكاية ذات السارد العليم ويسميه بويون «رؤية من خلف» ويرمز إليه طودوروف بالصيغة الرياضية : سارد < شخصية (حيث يعلم السارد أكثر من الشخصية، بل يقول أكثر مما تعلمه أي شخصية من الشخصيات) ؛ وفي الثاني، سارد = شخصية (فالسارد لا يقول إلا ما تعلمه إحدى الشخصيات) - وهذه هي الحكاية ذات «وجهة النظر» حسب لوبوك أو ذات «الحقل المقيد» حسب بُلَن، والتي يسميها بويون الـ«رؤية مع» ؛ وفي الطرف الثالث، سارد > شخصية (فالسارد يقول أقل مما تعلمه الشخصية) - وهذا هو السرد «الموضوعي» أو «السلوكي»، والذي يسميه بويون «رؤية من الخارج». وتحاشياً لما لمصطلحات رؤية وحقل ووجهة نظر من مضمون بصري مفرط الخصوصية، فإنني سأبني هنا مصطلح تبشير⁽⁴⁶⁾ الأكثر تجريداً بعض الكثرة، والذي يتجاوب من جهة أخرى مع تعبير بروكس ووارين : «بؤرة السرد»⁽⁴⁷⁾.

التبشيرات

هكذا سنطلق على النمط الأول (وهو النمط الذي تمثله الحكاية الكلاسيكية عموماً) اسماً جديداً هو الحكاية غير المبارة، أو ذات التبشير الصَّفر. وسيكون النمط الثاني هو الحكاية ذات التبشير الداخلي، سواء أكان (أ) ثابتاً - مثال مقبول : رواية «السفراء»، حيث يمر كل شيء من خلال ستريندر ؛ بل رواية «ما كانت ميزي على علم به»*، التي لا نكاد نبرح فيها أبداً وجهة نظر الفتاة الصغيرة، التي يبدو «تقييد حقل»ها مشهدياً خصوصاً في قصة الراشدين هذه التي هي قصة تغيب عنها دلالتها، أم (ب) متغيراً - كما في رواية «مدام بوقاري»، حيث الشخصية البؤرية هي أولاً شارل، ثم إيما، ثم شارل مرة ثانية⁽⁴⁸⁾ ؛ أو، بكيفية أسرع وأخفى، كما عند ستدال - أم (ج) متعدداً - كما في الروايات الترسلية، التي يمكن فيها التصدي

* What Maisie Knew.

للحدث الواحد مرات عدة حسب وجهة نظر شخصيات مترسلة عدة (49) ؛ ومن المعلوم أن قصيدة روبرت براونينك السردية «الحاتم والكتاب»* (والتي تروي عن قضية جنائية ينظر إليها القاتل، فالضحايا، فالدفاع، فالإتهام، إلخ. على التوالي) قد بدت خلال بضع سنوات مثالا مقبولا على هذا النمط من الحكاية (50)، قبل أن يحل محلها في نظرنا الشريط السينمائي «رَاشُومُون». وسيكون نمطنا الثالث هو الحكاية ذات التبئير الخارجي، التي أشاعتها في فترة ما بين الحربين العالميتين روايات ضاميل هامت، التي يتصرف فيها البطل أمامنا دون أن يُسْمَحَ لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه، وكذا بعض أقاصيص همنكووي، كأقصصة «القتلة»، بل أقصصة «تلال كفيلة بيضاء»، التي تدفع بالتكتم إلى حد الإلغاز. لكنه قد لا ينبغي حصر هذا النمط السردى في هذا الإنجاز الأدبي وحده : فميشيل ريمون يلاحظ بحق أن المؤلف، في رواية الحكبة أو المغامرة «التي ينشأ فيها الاهتمام من وجود سر ما»، «لا يقول لنا من الوهلة الأولى كل ما يعلمه» (51) ؛ والواقع أن عددا ضخما من روايات المغامرات، من ولتر سكوت إلى جول فيرن مرورا بألكسندر ديما، تتناول صفحاتها الأولى بتبئير خارجي. انظر كيف يُتفحَّص فيلياس فوك من الخارج أولا، بنظرة معاصريه الحائرة، وكيف سيُكتم سرُّه اللابشري حتى الحادثة التي ستكشف كرمه (52). لكن روايات «جدية» كثيرة من القرن التاسع عشر تمارس هذا النمط من الاستهلال اللغزي : مثال ذلك، عند بلزاك، رواية «الجلد المحبب» أو رواية «الوجه الآخر للتاريخ المعاصر»*، بل رواية «ابن العم بون»*، التي يوصف فيها البطل ويُتابع لمدة طويلة بصفته شخصا مجهولا ذا هوية إشكالية (53). ويمكن بواعث أخرى أن تبرر اللجوء إلى هذا الموقف السردى، كداعي اللياقة (أو اللعب الخبيث بعدم اللياقة) فيما يخص مشهد العربة في رواية «مدام بوقاري»، والذي يُروى كلُّه من وجهة نظر شاهد خارجي بريء (54).

وكما يثبت هذا المثال الأخير فعلا، فإن التحيز للتبئير ليس ثابتا بالضرورة على مدى حكاية بأكملها، والتبئير الداخلي المتغير – وهي عبارة مرنة كثيرا سلفا – لا ينطبق على رواية «مدام بوقاري» كلها : فليس مشهد العربة هو وحده المبرر تبئيرا خارجيا، بل سبق أن سنحت لنا الفرصة لكي نقول إن لوحة يونثيل التي

- * *The Ring and the Book.*
- * *L'Envers de l'histoire contemporaine.*
- * *Le Cousin Pons.*

تفتح القسم الثاني من هذه الرواية ليست أكثر خضوعاً للتعبير من معظم الأوصاف السبلازاقية (55). ومن ثم فعبارة التعبير لا تنصبُ دائماً على عمل أدبي بأكمله، بل على قسم سردي محدد، يمكن أن يكون قصيراً جداً (56). ثم إن التمييز بين مختلف وجهات النظر ليس دائماً بالوضوح الذي قد يمكن أن يوهم به تناول الأنماط الخالصة وحده. فيمكن تبئيراً خارجياً على شخصية أن يتحدد أحياناً بأنه تبئير داخلي على شخصية أخرى : فالتبئير الخارجي على فيلياس فوك هو أيضاً تبئير داخلي على پاسپارتو الذي أذهله سيده الجديد، والسبب الوحيد في الاقتصار على الطرف الأول هو كون فيلياس بطلاً، وهو وضع يختزل پاسپارتو في دور شاهد. وهذه الازدواجية (أو المعكوسية) تلمس أيضاً عندما لا يُشخصُ الشاهد، بل يظل ملاحظاً لا-شخصياً عائماً، كما في بداية رواية «الجلد المحبب». كذلك، فإن الفصل بين تبئير متغير وعدم - تبئير أمرٌ يصعب تحقيقه أحياناً، بما أن الحكاية غير المبارة يمكن أن تُحلَّ في أغلب الأحيان بصفاتها حكاية متعددة البؤر كما يهوى المرء، وذلك بمقتضى مبدأ من استطاع الكثير أمكنه اليسير (وعليناً ألا ننسى أن التبئير تقييدٌ أساساً، على حد تعبير بلنن) ؛ ومع ذلك، لا أحد يستطيع أن يخلط في شأن هذه النقطة بين طريقة فيلدينك وطريقة ستندال أو فلوير (57).

ولا بد من الإشارة أيضاً إلى أن ما نسميه تبئيراً داخلياً قلما يُطبَّق بكيفية صارمة تماماً. وبالفعل، فمبدأ هذه الصيغة السردية بالذات يستتبع استتباعاً صارماً تماماً ألا يصف الساردُ الشخصية البؤرية أبداً، ولا حتى أن يشير إليها من الخارج، وألا تحلل أفكارها أو إدراكاتها تحليلاً موضوعياً أبداً. ومن ثم لا وجود لتبئير داخلي بالمعنى الحصري في منطوق كهذا الذي يخبرنا فيه ستندال بما يفعله فابريس ضيل ضونكو ويفكر فيه :

سقط فابريس من على حصانه وأخذ يد الجثة التي هزها بشدة، دون تردد، ولو أنه مستعد لأن يُسلمَ الروح من التقرز ؛ ثم ظل مُسَمَّراً كالمنهوك ؛ كان يحس بأنه لا يقوى على ركوب حصانه ثانية. وكان ما يربعه خصوصاً هو تلك العين المفتوحة.

وبالمقابل، فإن التبئير كامل في المنطوق التالي، الذي يكتفي بوصف ما يراه بطله :

كانت الرصاصية، التي دخلت من جهة أنفه، قد خرجت من الصدغ الآخر، وكانت تشوه هذه الجثة تشوها بشعا؛ فقد ظلت بعين مفتوحة (58).

وقد سجل جان بويون هذه المفارقة بدقة دقيقة عندما كتب أن الشخصية، في الـ«رؤية مع» :

لا تُرى في سريرتها، لأنه قد يكون علينا أن نخرج منها في حين نستغرق فيها، بل تُرى في الصورة التي تكوّننا لنفسها عن الآخرين، الذين يشقون نوعا ما في هذه الصورة. والخلاصة أننا ندركها كما ندرك أنفسنا في وعينا المباشر للأمور ولواقفنا مما يحيط بنا - ما يحيط بنا وليس في ذاتنا. وبالنتيجة، يمكن القول ختاماً إن رؤية الآخرين في صورة ليست نتيجة لرؤية الشخصية المركزية «مع»، وإنما هي تلك الرؤية «مع» نفسها (59).

ولا يُحقّق التعبير الداخلي تحقيقاً تاماً إلا في الحكاية ذات «المونولوج الداخلي»، أو في ذلك العمل الأدبي المتطرف الذي هو رواية «الغيرة»* - لآلان روب - كَرِيه (60)، حيث تُحصّر الشخصية المركزية تماماً في موقعها البؤري وحده، ولا تُستبطن إلا منه. ومن ثم سنستعمل مصطلح «التبشير الداخلي» بمعناه الأقل صرامة بالضرورة - ذلك المصطلح الذي أبرز رولان بارت مقياسه الأدنى في تعريفه لما يسميه الصيغة الشخصية للحكاية (61). ويرى بارت أن هذا المقياس هو إمكان إعادة كتابة القسم السردي قيد الدرس بضمير المتكلم (إن لم يسبق أن كُتِبَ به) دون أن تتسبب هذه العملية في «أي تغيير آخر للخطاب غير تبديل ضمائر الشخص النحوية بالذات» : هكذا يمكن ترجمة جملة من مثل «لمح جيمس بوند رجلا في حوالي الخمسين من عمره، لا يزال يبدو شاباً، إلخ.» إلى ضمير المتكلم («لَمَحْتُ، إلخ») - ومن ثم تنتمي، في نظرنا، إلى التبشير الداخلي. وبالعكس، فإن جملة مثل «بدأ زين قطع الثلج في الكأس وقد أوحى لسبوند إلهاماً مفاجئاً» لا يمكن ترجمتها إلى ضمير المتكلم دون تنافر دلالي واضح (62). ونكون هنا بصدد حالة نمطية من التبشير الخارجي، بسبب جهل السارد البين لأفكار البطل الحقيقية. لكنه لا ينبغي لسهولة هذا المقياس العملي تماماً أن تغرينا بالخلط بين مقام التبشير ومقام السرد، اللذين يظلان متمايزين حتى في

* La Jalousie.

حكاية «بضمير المتكلم»، أي حتى عندما يضطلع شخص واحد بهذين المقامين (إلا عندما تكون الحكاية بضمير المتكلم مونولوجا داخليا بصيغة الحاضر). فعندما يكتب مارسيل :

لمحت رجلا في حوالي الأربعين من عمره، طويل القامة، ضخم الجثة، أسود الشاربين، كان يحدق إلي بعينين وسعهما الانتباه، وهو يضرب سرواله بخيزرانة ضربا عصبيا(63)،

فإن التطابق من حيث «[ضمير] الشخص» بين مراهق باليك (البطل) الذي يلوح غريبا والرجل الناضج (السارد) الذي يروي هذه القصة بعد عشرات السنين ويعرف جيدا أن ذلك الغريب كان هو شارلوس (ويعرف كل ما يدل عليه موقفه)، تطابق لا ينبغي أن يحجب الاختلاف في الوظيفة، والاختلاف - الذي يهنا هنا على الخصوص - في الخبر. إن السارد يكاد دائما «يعلم» أكثر من البطل، حتى ولو كان هو البطل ؛ ومن ثم فالتبئير على البطل هو عند السارد تقييد اصطناعي للحقل سواء بضمير المتكلم أم بضمير الغائب. وسندرس ثانية عما قريب هذه المسألة الحاسمة بصدد المنظور السردى عند بروست، لكننا لا نزال في حاجة إلى تعريف مفهومين لا غنى عنهما لتلك الدراسة.

التغيرات

يمكن تحليل تغيرات «وجهة النظر» التي تحدث في أثناء حكاية، يمكن تحليلها بأنها تبديلات في التبئير، كذلك التبديلات التي سبق أن صادفناها في رواية «مدام بوفاري» ؛ وفي هذه الحالة ستحدث عن تبئير متغير، عن علمٍ عليّ مع تقييدات جزئية للحقل؛ إلخ. وهذا تحيز سردي يمكن الدفاع عنه تمام الإمكان، ومعيار التماسك الذي يُعلي النقد ما بعد الجيمسسي من شأنه معيار واضح الاعتبارية. فلو بوك ينص على أن يكون الروائي «وفيا لتحيز ما، وأن يحترم المبدأ الذي تبناه»(64)، لكن لماذا لا يكون هذا التحيز هو الحرية المطلقة وعدم التماسك ؟ لقد برهن إدورد مورغان فورستر(65) وبوث جيدا على تفاهة القواعد الجيمسسية المزعومة، ومن يستطيع اليوم أن يحمل مؤاخذات جان بول سارتر لفرانسوا مورياك على محمل الجد؟(66).

لكن تبديلا للتبشير، ولاسيما إذا عُزِل في سياق متماسك، يمكن أيضا أن يحمل بأنه خرق مؤقت للشفرة التي تتحكم في هذا السياق، دون أن يؤدي ذلك إلى التشكيك في وجود هذه الشفرة - كما يمكن تبديلا مؤقتا للنغمية، أو نشازا مكرورا أيضا، أن يُحددا في توليفة موسيقية كلاسية بأنهما تعديل أو تغيير دون أن يُشكك في النغمية العامة. ومن ثم سأستعمل المعنى المزدوج لكلمة *mode* [صيغة/مقام موسيقي]، التي تحيلنا على النحو والموسيقى معا، فأطلق عموما اسم التغييرات على هذه الخروق المعزولة، عندما يبقى التماسك الإجمالي مع ذلك قويا بما يكفي لأن يظل مفهوم الصيغة المهيمنة [المقام الموسيقي المهيمن] ملائما. ويقوم نمطا التغيير المعقولان إما على إعطاء خبر أقل من اللازم مبدئيا، وإما على إعطاء خبر أكثر من المسموح به مبدئيا في شفرة التبشير التي تتحكم في المجموع. ويحمل النمط الأول اسما في البلاغة، سبق أن صادفناه في معرض حديثنا عن المفارقات الزمنية التكميلية⁽⁶⁷⁾، وهو: الإسقاط الجانبي أو *paralipse* [النقصان]، ولا يزال الثاني لا يحمل اسما؛ وسنسميه *parulepse* [الزيادة]، ما دام الأمر لم يعد يتعلق هنا بترك (*lipse* -، من *leipo*) خبر قد ينبغي أخذه (وإعطاؤه)، بل يتعلق على العكس من ذلك بأخذ (*lepse* -، من *lambano*) وإعطاء خبر قد ينبغي تركه.

ونذكر بأن النمط الكلاسي للنقصان هو، في شفرة التبشير الداخلي، إسقاط عمل أو فكرة مهمة للبطل البوري، لا يمكن أن يجهلها البطل ولا السارد، ولكن السارد يختار إخفاءها عن القاري. ونعرف كيف استعمل ستندال هذا المحسن⁽⁶⁸⁾، ويشير جان بويون هذه الواقعة بالضبط في معرض حديثه عن «الرؤية مع»، التي يبدو له عيها الرئيسي هو أن الشخصية تكون فيها معروفة أكثر مما ينبغي مقدما ولا تدخر أي مفاجأة - الأمر الذي يستتبع هذا الإجراء الذي يراه بويون غير موفق، وهو: الإسقاط الإرادي. وفيما يأتي مثال تقريبي: إخفاء ستندال، في رواية «أرمانس»، عبر كثير من مونولوجات البطل الكاذبة، لفكرة ذلك البطل الرئيسية، التي لا يمكن طبعا أن تفارقه لحظة واحدة، ألا وهي: عجزه الجنسي. ويقول بويون إن ذلك التكم قد يكون طبيعيا لو رُئي أوكثاف من الخارج،

لكن ستندال لا يبقى في الخارج؛ بل يقوم بتحليل نفسية، وحينئذ يصبح من العبث أن يخفي ما يجب على أوكثاف نفسه أن يعلمه علم اليقين؛ فإذا كان حزينا، فهو يعلم سبب ذلك، ولا يمكنه أن يستشعر

هذا الحزن دون أن يفكر فيه ؛ ومن ثم قد يتحتم على مستندال أن يُطلعنا عليه - وهو ما لم يكن يفعله للأسف ؛ إنه يحصل عندئذ على أثر مفاجأة عندما يكون القارئ قد فهم، لكن ليس الهدف الأساسي من شخصية روائية أن تكون لغزاً(69).

نرى أن هذا التحليل يفترض حسماً لمسألة لم يُحسَم فيها تماماً، ما دامت عُنَّة أوكثاف ليست معطى من معطيات النص بالضبط، لكن لا أهمية لذلك هنا : فلنأخذ المثال وفرضيته. إن هذا التحليل يتضمن أيضاً أحكاماً سأحترس من تبنيها. لكنه يمتاز بوصف دقيق للظاهرة - التي ليست، بالطبع، حكراً على مستندال. فرولان بارط، في معرض حديثه عما يسميه «اختلاط النسقين»، يشير بحق إلى الـ«خداع» الذي يقوم عند أكاثاكريستي على تبشير حكاية كرواية «لغز ستافورد»* أو رواية «مقتل رودجر أكرويد»* على القاتل وهو يسقط ذكرى القتل وحدها من «أفكار»ه(70) ؛ ونعرف أن الرواية البوليسية الأكثر كلاسية، ولو أنها تُبأر عموماً على الشرطي المحقق، تخفي عنا في أغلب الأحيان جزءاً من اكتشافاته واستقراراته حتى الانكشاف النهائي(71).

ويمكن التغيُّر المعاكس، وهو فرطُ الخبر أو الزيادة، أن يقوم على اجتياح لوعي شخصية من الشخصيات في أثناء حكاية تُحكى عموماً بتبشير خارجي : يمكن أن تُعتبر من هذا النوع، في مستهل رواية «الجلد المحبَّب»، منطوقات مثل : «لم يدرك الفتى هلاكه...» أو «تظاهر بمظهر انكليزي»(72) التي تتقابل مع التحيز الجلي جداً للرؤية الخارجية المتبناة حتى ذلك الحين، والتي تمهد لانتقال تدريجي إلى التبشير الداخلي. ويمكن الزيادة أن تقوم أيضاً في تبشير داخلي على خبر عرضي عن أفكار شخصية غير الشخصية البورية، أو عن مشهد لا تستطيع هذه الأخيرة أن تراه. وسننت بذلك صفحة من رواية «ما كانت ميزي على علم به» مكرسة لأفكار السيدة فارانج، التي لا تستطيع ميزي أن تعلمها :

كانت تعلم باقتراب اليوم الذي قد تحس فيه من المتعة في قذف ميزي إلى أيها بأكثر مما تحس به في اختطافها منه(73).

- *The Sittaford Mystery.*
- *The Murder of Roger Ackroyd.*

آخر ملاحظة عامة قبل العودة إلى الحكاية البروستية : لا ينبغي الخلط بين الخبر الذي تقدمه حكاية مبالغة والتأويل الذي يُطلبُ من القارئ أن يؤوله به (أو يؤوله به دون أن يُطلب منه ذلك). وقد لوحظ غالبا أن ميزي ترى أو تسمع أمورا لا تفهمها، ولكن القارئ يستمرزها دون مشقة. ويمكن عيني شارلوس «اللتين وسّعهما الانتباه» واللتين تنظران إلى مارسيل في باليك، يمكنهما أن تكونا للقارئ المطلع علامة، تفوت البطل تماما على العكس من ذلك، كمجموع سلوك البارون تجاهه حتى قسم «سدوم I». ويحلل برتيل رومبرك حالة رواية ليجون فيليبس ماركاند، هي «ه.م. بولهام، المحترم»^{*}، يحضر فيها السارد - وهو زوج مفعم بالثقة - مشاحنات بين زوجته وصديق له، يحكيها دون أن يسيء الظن، لكن دلالتها لا يمكن أن تفوت أقل القراء براعة⁽⁷⁴⁾. هذا الإفراط في الخبر الضمني حول الخبر الصريح يؤسس مجموع لعبة ما يسميه بارط القرائن⁽⁷⁵⁾، والتي تشتغل أيضا في التعبير الخارجي : ففي أقصوصة «تلال كفيلة بيضاء» ينقل همنكواي الحديث بين شخصيته وهو يمتنع عن تأويله كل الامتناع : هكذا يبدو الأمر هنا وكأن السارد، كبطل ماركاند، لا يفهم ما يحكيه ؛ وهذا لا يمنع القارئ البتة من تأويله طبقا لمقاصد المؤلف، كما يحدث كلما كتب روائي «شعر بعرق بارد ينضح من ظهره» فنترجمه نحن دون تردد : «كان خائفا». إن الحكاية تقول دائما أقل مما تعلم، ولكنها تُطْلَعُ غالبا على أكثر مما تقول.

التعددية الصيفية

لنكرر مرة أخرى أن استعمال «ضمير المتكلم»، وبعبارة أخرى أن التماهي بين شخص السارد والبطل⁽⁷⁶⁾، لا يستتبع البتة تبنيًا للحكاية على البطل، بل على العكس من ذلك، إن السارد الذي ينتمي إلى نمط «السيرة الذاتية»، سواء أكانت سيرة ذاتية واقعية أم خيالية، مباح له «طبيعة» - بسبب تماهيه مع البطل، بالذات - أن يتحدث باسمه الخاص أكثر مما هو مباح لسارد حكاية «بضمير الغائب». فعند تريسترام شاندي من عدم التحفظ في الخلط بين عرض «آرائه» (وبالتالي معارفه) الراهنة وحكاية «حياته» الماضية، أقل مما عند فيلدينك في الخلط بين عرض آرائه وحكاية حياة طوم جونز. ومن ثم فالحكاية اللاشخصية تميل إلى التعبير الداخلي

* H.M. Pulham, Esquire.

بمجرد ميلها (إن كان ذلك ميلاً) إلى التحفظ ومراعاة ما قد يسميه سارتر بـ«حرية» شخصياته (أي جهلها). وليس للسارد السيرى الذاتى أى مبرر من هذا النوع ليفرض الصمت على نفسه، بما أنه غير ملزم بأى تحفظ من نفسه. والتبشير الوحيد الذى عليه أن يراعيه يتحدد بالقياس إلى خبره الحاضر بصفته ساردا وليس بالقياس إلى خبره الماضى بصفته بطلاً⁽⁷⁷⁾. ويمكنه - لو شاء - أن يختار هذا الشكل الثانى من التبشير (الذى هو التبشير على البطل)، ولكنه ليس مجبراً عليه البتة؛ ولو تم هذا الاختيار لأمكن اعتباره نقصاناً هو أيضاً، ما دام السارد يضطر، لكى يقتصر على الأخبار التى يحتفظ بها البطل لحظة العمل، إلى أن يلغى كل الأخبار التى حصل عليها بعد ذلك، والتى هي أساسية في الأغلب الأعم.

ومن الواضح (وقد سبق أن صادفنا مثلاً على ذلك) أن بروسست قد التزم إلى حد كبير بذلك التقييد المبالغ فيه، وأن الصيغة السردية لرواية «بختا...» هي في الغالب تبشير داخلي على البطل⁽⁷⁸⁾. ف«وجهة نظر البطل» عموماً هي التى تتحكم في الحكاية، بقيوده الحقلية وجهالاته المؤقتة بل وما يعتبره السارد في ذاته تهورات الشباب، بل سذاجات، بل «أوهاماً عليه أن يتخلى عنها». وقد ألح بروسست، في رسالة شهيرة إلى جاك ريفيير، على اهتمامه بإخفاء كنه فكرته (التي تنهى هنا مع فكرة مارسيل - السارد) حتى لحظة الانكشاف النهائى. فالفكرة الظاهرية في الصفحات الأخيرة من قسم «سوان» (والتي نتذكر عنها مع ذلك أنها تروى عن تجربة حديثة العهد تماماً مبدئياً) هي، كما يقول بقوة :

نقيض خلاصتى. إنها مرحلة، ذات مظهر ذاتى وانفعالي، في اتجاه أكثر الخلاصات موضوعية وإيماناً. ولو استنتج منها أن فكرتى شكية ضجرة، لكان ذلك تماماً كما لو أن مُشاهداً رأى - في نهاية المشهد الأول من أوبرا «پارسيفال» - شخصية لم تفهم شيئاً من الحفلة فطردها كيرفمانز، فافترض هذا المُشاهد أن فأكتر قصد أن سلامة الطوية لا تُفنى إلى شيء.

وبالمثل، فإن تجربة حلوى المادلين (التي هي أيضاً حديثة العهد مع ذلك) منقولة في قسم «سوان»، ولكنها غير مفسرة، ما دام السبب العميق لمتعة التأبه غير مكشوف : «لن أفسرها إلا في نهاية المجلد الثالث». أما الآن، فيجب مراعاة جهل البطل ومُدارة تطوّر فكرته وعمل الموهبة البطيء :

لكن هذا التطور لفكرة من الفكر، لا أريد أن أحلله تحليلاً تجريدياً بل أريد أن أعيد خلقه، أن أحييه. ولذلك فأنا مجبر على تصوير الأخطاء، دون الاعتقاد بأن علي أن أقول إنني أعتبرها أخطاءً؛ وإذا ظن القارئ أنني أعتبرها حقيقة، فتلك غلطتي. وسيؤكد المجلد الثاني سوء الفهم هذا. وأتمنى أن يبدده المجلد الأخير (79).

ونحن نعلم أن المجلد الأخير لم يبدد سوء الفهم هذا كله. فهذا خطرُ التبئير الواضح، الذي كان ستتدال يتظاهر بحماية نفسه منه بواسطة هوامش في أسفل الصفحة: «إنه رأي البطل، الذي جُنَّ والذي سيُصْلِحُ غلطه».

وبالطبع، فالأساسي - أي تجربة التذكر اللاإرادي، والموهبة الأدبية المرتبطة به - هو الذي كان بروسست أكثر دأباً على تهيب التبئير عليه، بما أنه يحظر على نفسه كل إشارة مبسرة، كل تشجيع غير متحفظ. إن «مخن» عجز مارسيل عن الكتابة، وولعه الزمن بالفنون، ونفوره المتزايد من الأدب، لا تني تترام حتى الانقلاب المذهل في فناء قصر كيرمانت - وهو مذهل، لأن التشويق قد دُبِّرَ طويلاً من طريق تبئير دقيق جداً على هذه النقطة. لكن مبدأ عدم التدخل ينصب أحياناً على مواضيع أخرى كثيرة - كاللواط، مثلاً، الذي يظل في نظر القارئ والبطل معاً، قارة يصادفها كثيراً ولكنه لا يتعرفها أبداً حتى الصفحات الأولى من قسم «سدوم»، وذلك بالرغم من مشهد مونجوقان المنذر.

ولاشك في أن أضخم استثمار لهذا التحيز السردى (أي التبئير على البطل) هو الكيفية التي تُتناول بها غراميات البطل وأيضاً غراميات ذلك البطل من الدرجة الثانية الذي هو سوان في قسم «حب لسوان». ويستعيد التبئير الداخلي هنا ثانية الوظيفة النفسية التي كان قد أعطاها إياه الأب بريفو في روايته «مانون ليسكو»*: فالتبئير المنظم لـ«وجهة نظر» أحد المحرّكين يسمح لمؤلف بأن يهمل مشاعر الآخر إهمالاً يكاد يكون مطبقاً، وبأن يشكل له بالتالي شخصية ملغزة غامضة، بما قل من الجهد، وهي تلك الشخصية ذاتها التي سيخلق لها بروسست تسمية «الكائن الهروب». ونحن لا نعرف عن «الحقيقة» الداخلية لسأوديت أو جيلبيرت أو ألبرت، في كل مرحلة من هوائن، أكثر مما يعرفه عنها سوان أو مارسيل؛ ولا شيء يمكن أن يكون أكثر

* *Manon Lescaut.*

فعالية في توضيح «ذاتية» الحب الجوهرية حسب بروست من ذلك التلاشي الدائم لموضوعه : فالكائن الهروب هو الكائن المحبوب بطبعه (80). إننا لن نكرر هنا قائمة الحادثات (أول التقاء بسجلبيرت، اعترافات ألبيرتين الكاذبة، حادث السرنجات، الخ.) التي سبق أن ذكرناها في معرض حديثنا عن الاسترجاعات ذات الوظيفة التصحيحية والتي لن يكتشف البطل - ومعه القارئ - دلالتها الحقيقية إلا بعد ذلك بوقت طويل.

ويجب أن نضيف إلى أشكال الجهل وسوء الفهم المؤقتة هذه نقاطا من الغموض النهائي، يلتقي فيها منظور البطل ومنظور السارد ؛ هكذا لن نعرف أبدا ما كانت عليه مشاعر أوديت «الحقيقية» تجاه سوان، أو مشاعر ألبيرتين «الحقيقية» تجاه مارسيل. وتزوّدنا صفحة من كتاب «الفتيات المزهرات» بمثال يوضح جيداً هذا الموقف الاستفهامي نوعاً ما الذي تقفه الحكاية من تلك الكائنات المستغلقة، عندما يتساءل مارسيل، الذي صرفته ألبيرتين، عن السبب الذي جعل الفتاة ترفض له قبلة بعد سلسلة من التمهيدات الواضحة غاية الوضوح :

...موقفها في ذلك المشهد، لم أتمكن من تفسيره لنفسي. ف فيما يخص فرضية أنها مُطلّقة العفة (وهي فرضية كنت قد فسرتُ بها أولاً العنف الذي كانت قد رفضت به ألبيرتين أن أقبلها وأضاجعها، مع أنها لم تكن ضرورية البتة لتصوري صلاح صديقتي وشرفها الأساسي)، فإنني لم أكن أكف عن تصحيحها مرة بعد مرة. كانت هذه الفرضية مناقضة تماماً للفرضية التي وضعتها أول يوم رأيت فيه ألبيرتين ! ثم كانت كثير من الأفعال المختلفة - التي تنم كلها عن لطافة نحوي (وهي لطافة رقيقة، حزينة أحياناً، قلقة، غمّري من تفضيلي لسأندريه) - تحيط من كل الجوانب بإيماءة الجفاء التي كانت قد دقت بها الناقوس، هرباً مني. فلماذا كانت قد طلبت مني إذن أن آتي لأقضي الأمسية بجانبها ؟ ولماذا كانت تتحدث لغة الود باستمرار ؟ إلآم تستند الرغبة في رؤية صديق وفي الحشية من أن يفضل عليك صديقتك وفي السعي في إرضائه وفي إخباره روائياً بأن الآخرين لن يعرفوا أنه قضى الأمسية عندك، إذا رفضت له سعادة في مثل هذه البساطة وإذا لم يكن ذلك يسرُّك ؟ لم أكن أستطيع أن أظن، على كل حال، أن فضيلة ألبيرتين قد بلغت ذلك الحد، وكنت قد أخذت في التساؤل هل كان لعنفها مبررٌ تائق، كرائحة كريهة مثلاً تظن أنها تبعث

منها وتخشى أن تغيظني بها، أو مبرر جبن، لو ظننت مثلاً، في جهلها بوقائع الحب، أن حالة ضعفي العصبي قد تكون شيئاً مُعدياً يمكن أن يُنقل إليها بالقبلة(81).

إن قرائن التبئير هي التي يجب أن نوّول بها مرةً أخرى تلك الانفتاحات على نفسية الشخصيات الأخرى غير البطل، التي تتعهد الحكاية بممارستها ممارسة تزداد أو تنقص افتراضاً، كما يحدث عندما يخمن مارسيل فكرة مُكاليه أو يحدسها بناء على تعبير وجهه :

رأيت في عيني كوطار - القلقتين كما لو كان يخشى أن يفوته القطار - أنه كان يتساءل إن لم يكن قد استسلم لرقته الطبيعية. كان يحاول أن يتذكر إن كان قد فكر في التظاهر بمظهر البرود، كما يبحث المرء عن مرآة ليتأكد فيها من أنه لم ينس أن يربط أربته. وفي غمرة شكه وفي سبيل التعويض عن كل ما كان قد فعله، كيفما كان، أجاب بفظاظة(82).

وغالباً ما لاحظ النقاد؛ منذ ليو شپتسر(83)، تواتر تلك التعابير المصيغة (ربما، على الأرجح، كما لو، يبدو، يظهر) التي تتيح للسارد أن يقول على سبيل الافتراض ما لا يستطيع تأكيده دون أن يخرج من التبئير الداخلي، والتي لم يخطيء مارسيل مولر بالتالي في اعتبارها «أعدارا للروائي»(84) تفرض حقيقته تحت غطاء مخادع بعض المخادعة فيما وراء شكوك البطل كلها وربما شكوك السارد أيضاً : ذلك لأن السارد يشارك البطل جهله هنا أيضاً ؛ بل إن التباس النص لا يمكننا من تقرير كون «ربما» أثراً للأسلوب غير المباشر - وبالتالي كون الحيرة التي تدل عليها حيرة للبطل وحده. كما يجب أن نلاحظ أن الطابع التعددي غالباً لهذه الافتراضات يخفف كثيراً من وظيفتها المتمثلة في الزيادة غير المصرح بها، بينما يضحّم دورها المتمثل في أنها مؤشرات إلى التبئير. فعندما تعرض علينا الحكاية ثلاثة تعليقات، يُستهل كل منها بـ«ربما»، لاختيار أحدها، في تفسير الفظاظة التي أجاب بها شارلوس السيدة ده كالاردون(85)، أو عندما يُربط صمْتُ صبي المصعد في باليك بثمانية أسباب ممكنة دون تفضيل أحدها(86)، فإننا في الواقع لا نكون أكثر «اطلاعاً» منّا عندما يتساءل مارسيل أمامنا عن أسباب رفض البيوتين. ونكاد لا نستطيع أن نوافق هنا مولر، الذي يأخذ على بروسست استبداله «سلسلة من الأسرار الصغيرة بسر كل كائن» وفرضه

فكرة أن الحافظ الحقيقي يوجد بالضرورة بين تلك الحوافز التي يحرصها، وبالتالي أن «سلوك شخصية من الشخصيات خاضع دوماً لتفسير عقلائي» (87) - نكاد لا نستطيع أن نوافق على ذلك، لأن تعدد الافتراضات المتناقضة يوحي أكثر ما يوحي بتعذر حل المشكلة، وعلى أي حال بعجز السارد عن حلها.

لقد سبق أن لاحظنا الطابع الذاتي جداً للأوصاف الهروستية، المرتبطة دائماً بأحد نشاطات البطل الإدراكية المبار عليها بدقة (88) : فليست «مدته»ها فقط هي التي لا تتجاوز أبداً مدة التأمل الواقعي، بل إن مضمونها أيضاً لا يتجاوز أبداً ما يدركه التأمل فعلاً. لا نعدُّ إلى هذا الموضوع، المشهور من جهة أخرى (89)؛ ولنقتصر على التذكير بالأهمية الرمزية في رواية «بمحا...» للمشاهد التي يكتشف فيها البطل بصُدفة عجيبة غالباً منظراً لا يدرك إلا جزءاً منه، وتراعي الحكاية تقييده البصري أو السمعى مراعاة دقيقة : سوان أمام النافذة التي يحسبها نافذة أوديت، لا يستطيع أن يرى شيئاً من بين «صفائح المصاريع المائلة»، وإنما فقط أن يسمع «مهمة حديث في سكون الليل» (90) ؛ مارسيل في مونجوقان، يشهد من النافذة المشاحنة بين الفتاتين، ولكنه لا يستطيع أن يتبين نظر الأنسة فانتوي ولا أن يسمع ما تهمس لها به صديقتها في أذنها، والذي سيتوقف من أجله المشهد عندما تأتي «وهيئتها تعبى، خرقاء، مشغولة البال صادقة وحزينة»، لتغلق المصاريع والنافذة (91) ؛ مارسيل مرة أخرى يرقب من أعلى السلم، ثم من الدكان المجاور، «اتصال» شارلوس وجويان، الذي لن يدرك الجزء الثاني منه إلا إدراكاً سمعياً ليس غير (92) ؛ مارسيل دائماً، يكتشف، عبر «كوة بيضيه جانبية» (93)، جلد شارلوس في مَلَاط جويان. ويلجُ النقاد عموماً، وبحق، على عدم مشابهة هذه الأوضاع للواقع (94)، وعلى التشويه الخفي الذي تُلحقه بمبدأ وجهة النظر ؛ لكنه قد يكون علينا أولاً أن نقر بأن في هذا، كما في كل تحايل، اعترافاً ضمناً بالشفرة وتأكيداً لها : فهذه التطفلات البهلوانية، مع تقييداتها الحقلية البارزة، تتم خصوصاً عن الصعوبة التي يعاني منها البطل في إشباع فضوله وفي النفاذ إلى حياة الغير. ومن ثم فهي في حاجة إلى أن تُدرج في عداد التعبير الداخلي.

ويذهب التقييد بهذه الشفرة أحياناً - كما سبق أن أتاحت لنا فرصة ملاحظته - إلى حدٍّ أن يصبح ذلك الشكل من التقييد الحقل المفرط الذي هو النقصان ؛ وقد زودتنا نهاية شغف مارسيل بالدوقة ووفاة سوان وحادثة ابنة العمه

الصغيرة في كومبري ببعض الأمثلة على ذلك. صحيح أننا لم نعلم بوجود هذه النقصانات إلا من خلال كشف السارد له فيما بعد، وبالتالي من خلال تدخّل قد يُعزى، هو، إلى الزيادة، لو اعتبرنا التبئير على البطل أمراً يفرضه الشكل السيرتيّ الذاتي. لكن سبق أن رأينا أن المسألة ليست كذلك، وأن تلك الفكرة الشائعة كثيراً إنما تنأت من خلط شائع أيضاً بين المقامين. والتبئير الوحيد الذي تستتبعه الحكاية «بضمير المتكلم» استتباعاً منطقياً هو التبئير على السارد، وسنرى أن هذه الصيغة السردية الثانية توجد في رواية «بمختاً...» جنباً إلى جنب مع الصيغة السردية الأولى.

ويتمثّل تجلّ واضح لهذا المنظور الجديد في الإعلانات التي صادفناها في فصل الترتيب. فعندما يقال عن مشهد هونجوقان إنه سيمارس فيما بعد تأثيراً حاسماً على حياة البطل، فإن هذا الإشعار لا يمكن أن يكون صادراً من البطل، بل من السارد بالضبط - وذلك في أغلب الأحيان ككل أشكال الاستباق، التي تتجاوز دائماً قدرات البطل المعرفية (اللهم إلا ما كان من تدخّل فوق الطبيعيّ، كما في الرؤى النبوية). وبالمثل، فالاستشراف بالضبط هو مصدر الأخبار التكميلية المستهّلة بتعايير من نمط : علمت منذ (95)، والتي تنتمي إلى تجربة البطل اللاحقة، أي إلى تجربة السارد. وليس من الصائب أن ننسب مثل هذه التدخلات إلى الـ«روائيّ العليم» (96) : فهي لا تمثّل إلا نصيب السارد السيري الذاتي في عرض وقائع مازال البطل يجهلها. ولكن السارد لا يظنّ أن ذلك يتطلب منه أن يؤجل ذكرها إلى أن يطلع عليها البطل. فبين خبر البطل وعلم الروائيّ العليم يوجد خبر السارد، الذي يتصرّف به هنا كما يريد، ولا يحتفظ به لنفسه إلا عندما يرى سبباً محدداً لذلك. ويمكن الناقد أن يعترض على ملاءمة متمّمات الخبر هذه، ولكن ليس على شرعيتها أو مشابهتها للواقع في حكاية ذات شكل سيري ذاتي.

ثم إنه يجب التسليم بأن هذا لا يسري على استباقات الخبر الصريحة والمعلنة وحدها. فمارسيل مولر نفسه يلاحظ أن عبارة مثل «كنت أجهل أن...» (97) - وهي تحدّد حقيقي للتبئير على البطل - يمكن أن تعني علمت منذ...، ولا ريب في أن ضميري المتكلم هذين قد يقياننا على صعيد المحرّك. ويضيف قائلاً : «اللبس متواتر، والاختيار بين الروائيّ والسارد في إسناد معطى خبري اختيار اعتباطي غالباً» (98). ويبدو لي أن المنهج السليم يفرض هنا، في مرحلة أولى على الأقل، ألا يُسنَد إلى «الروائيّ» (العليم) إلا ما لا يمكن إسناده حقاً إلى السارد. وعندها نتبين أن

عددا معينا من الأخبار التي يسندها مولر إلى «الروائي المخترق للسور» (99) يمكن إسنادها دونما ضرر إلى معرفة المحرّك اللاحقة : من ذلك، مثلا، زيارات شارلوس لدرس بريشو أو المشاحنة التي تجري في بيت لايرما بينما يحضر مارسيل حفلة كيرمانت النهارية، أو حتى الحوار بين الوالدين مساء زيارة سوان، وإن لم يستطع البطل حقا أن يسمعه لأول وهلة (100). وبالمثل، فإن كثيرا من التفاصيل عن العلاقات بين شارلوس وموريل يمكن أن ينتهي بكيفية أو بأخرى إلى علم السارد (101). وتُفترض هذه الفرضية نفسها فيما يخصّ خيانات بازان واعتناقه للصدريفوسية، وعلاقته المتأخرة بأوديت، وفيما يخصّ علاقات السيد نيسيم بيرنار الغرامية التعيسة، إلخ (102). - وهي كلّها تطفلات وثرثرات، صحيحة أو زائفة غير بعيدة الاحتمال البتّة في الكون الهيروستسي. لنذكر أخيرا بأن قصا من هذا النوع هو الذي تُسند إليه معرفة البطل للعلاقات الغرامية بين سوان وأوديت، وهي معرفة من الدقة بحيث يظن نفسه ملزما بأن يعذره بكيفية يمكن أن تتبدى خرقاء بالأحرى (103)، وبحيث لا يوفر من جهة أخرى الفرضية الوحيدة القادرة على إظهار التبئير على سوان في هذه الحكاية داخل الحكاية، وأعني : أنه مهما كانت المصادر المحتملة لهذه المعرفة، فإن أول هذه المصادر لا يمكن أن يكون غير سوان نفسه.

وتبدأ الصعوبة الحقيقية عندما تنقل لنا الحكاية، في الحال ودون أي لف ظاهر، أفكار شخصية أخرى في أثناء مشهد يكون البطل نفسه حاضرا فيه : السيدة ده كأمبرميز في الأويرا، البواب في حفلة كيرمانت الساهرة، مؤرخ حرب الفروند أو أمين المحفوظات في حفلة فيلپاريزيس النهارية، بازان أو بريوطي في أثناء حفلة العشاء عند أوريان (104). كذلك، ننفذ، دون أي وسيط ظاهر، إلى مشاعر سوان تجاه زوجته أو مشاعر سان - لو تجاه راحيل (105)، بل إلى الأفكار الأخيرة لسيركوط المحتضر (106)، وهي أفكار - كما لوحظ غالبا - لا يمكن أن تكون قد نُقلت حقا إلى مارسيل، ما دام لم يستطع أحد - لسبب بديهي - أن يطلع عليها. ومن ثم فتلك زيادة لا تنحصر قطعا في خبر السارد، بل هي زيادة علينا فعلا أن نسندها إلى الروائي «العليم» - وهي زيادة قد تكفي للبرهنة على أن پرويست قادر على خرق حدود «نسق»-ه السردى الخاص.

لكننا لا نستطيع طبعا أن نحصر نصيب الزيادة في هذا المشهد وحده، بحجة

أنه المشهد الوحيد الذي ينطوي على استحالة فيزيائية. فالمقياس الحاسم ليس الإمكان المادي أو حتى المشابهة النفسية للواقع، بل هو التماسك النصي والنعمية السردية. هكذا يعزو ميشيل ريمون للروائي العليم المشهد الذي يجر فيه شارلوس كوطارَ إلى غرفة مجاورة ويحدثه دون شاهد(107). ولا شيء يمنع مبدئيا افتراض أن يكون هذا الحوار، كغيره من الحوارات(108)، قد نقله كوطار نفسه إلى مارسيل، لكن يبقى أن قراءة هذه الصفحة تفرض فكرة سرد مباشر بغير وسيط، وقس على ذلك كل تلك الحوارات التي ذكرتها في الفقرة السابقة، وبعض حوارات أخرى أيضا، والتي ينسى فيها بروسست أو يهمل بوضوح خيال السارد السيري الذاتي والتبئير الذي يستتبعه ذلك الخيال - بل التبئير على البطل الذي هو شكله المبالغ فيه - ليتناول حكايته بصيغة ثالثة، هي التبئير الصفر طبعاً، أي علم الروائي الكلاسي العليم. ولنلاحظ عَرَضاً أن هذا التناول سيكون مستحيلاً لو كانت رواية «بختا...» سيرة ذاتية حقيقية - وهو ما لا يزال البعض يريد أن يتبينه فيها. الأمر الذي يستتبع هذه المشاهد، التي أظن أنها شائعة في نظر صفائي «وجهة النظر»، والتي تُتناول فيها أنا والأغيار على قدم المساواة، كما لو كانت للسارد العلاقة نفسها تماماً بكامبرمير وبازان وبريوطي و«أنا»ه الماضية الخاصة :

كانت السيدة ده كامبرمير تذكر أنها سمعت أن قيل لسوان.../أما أنا، فإن تفكير ابنتي العم.../كانت السيدة ده كامبرمير تحاول أن تبين.../أما أنا فلم أكن أشك... (109).

فمثل هذا النص مبني بوضوح على التناقض بين أفكار السيدة ده كامبرمير وأفكار مارسيل، كما لو كانت في مكان ما نقطة قد تبدو لي منها فكري وفكرة غيري متناظرتين - إنه أوج اختلال الشخصية، الذي يشوش قليلاً صورة الذاتوية البروستية الشهيرة. الأمر الذي يستتبع أيضاً مشهد مونجوقان ذلك، الذي سبق أن سجلنا فيه التبئير الصارم جداً على مارسيل بالنظر إلى الأعمال المرئية والمسموعة، ولكنه بالمقابل مبار تماماً على الأنسة فانتوي بالنظر إلى الأفكار والمشاعر (110) :

شَعَرْتُ ... فَكَّرْتُ ... وَجَدْتُ نَفْسَهَا غَيْرَ مَتَحْفَظَةٍ، تَخَوَّفَتْ رَقَةَ قَلْبِهَا
مِن ذَلِكَ ... تَظَاهَرَتْ... حَزَزَتْ ... فَهَمَّتْ، إلخ.

وذلك كأن الشاهد لم يكن يستطيع أن يرى كل شيء ولا أن يسمع كل شيء، ولكنه كان بالمقابل يحزر كل الأفكار. لكن الحقيقة طبعاً هي أن هنا شفرتين متنافستين تشتغلان على صعيدين من الواقع يتعارضان ولا يلتقيان.

ومن المؤكد أن هذا التبئير المزدوج⁽¹¹¹⁾ يتفق هنا مع التناقض الذي ينظم كل هذه الصفحة (كشخصية الأنسة فانتوي كلها، «العدراء الخجلى» و«الفضة الخشنة»)، التناقض بين الخلاعة الوحشية للأعمال (التي يدركها البطل – الشاهد) والرقة القصوى للعواطف، الذي لا يستطيع أن يكشفه إلا سارد عليم، قادر كما لله نفسه على أن يرى ما وراء السلوكيات وأن يعلم ما في الصدور⁽¹¹²⁾. لكن هذا التواجد الذي يكاد لا يُفكر فيه يمكن أن يقوم شعابرا لممارسة بروسست السردية كلها، التي تلعب دون اهتمام – وكأنها لا تتبه لهذا اللعب – بثلاث صيغ تبئير في آن واحد، بما أنها تنتقل على الخاطر من وعي بطله إلى وعي سارده، وتسكن بالتناوب وعي أشد شخصياته اختلافا. وهذا الوضع السردى الثلاثي لا يمكن تشبيهه البتة بعلم الرواية الكلاسية العليم البسيط، لأنه لا يتحدى شروط الوهم الواقعي فحسب، كما كان سارتر يأخذ على مورياك، بل يخرق أيضا «قانونا للروح» يقضي بأن ليس للمرء أن يكون في الداخل والخارج معاً. واستثناءا للاستعارة الموسيقية المستعملة آنفا، نود أن نقول إن بين نسق نغمي (أو صيغي) تتحدد بالقياس إليه كل الخروق (النقصانات والزيادات) بأنها تغيرات ونسق لا نغمي (لا صيغي ؟) لا تسود فيه بعد أي شفرة ويصير فيه مفهوم الخرق ذاته لاغيا، تمثل رواية «بمخا...» حالة وسطى خير تمثيل : إنَّها حالة جمعية، شبيهة بالنسق متعدد الأنغام (متعدد الصيغ) الذي دشَّنه لبعض الوقت، وبالضبط في سنة 1913 هذه نفسها، باليه «تقديس الربيع»*. ولا ينبغي فهم هذا التشبيه فهما مفرط الحرفية⁽¹¹³⁾ ؛ وليخدمنا على الأقل في توضيح سمة الحكاية البروستية هذه التمثلية والمقلقة كثيرا والتي نود أن نسميها تعدديتها الصيغية.

فلندكر، في خاتمة هذا الفصل، بأن هذا الوضع الملبس – بل المعقد – والفوضوي عمدا، لا يميز نسق التبئير فحسب، بل يميِّز ممارسة رواية «بمخا...» الصيغية كلها : فهو تواجد مفارق لأضخم كثافة محاكاتية وحضور للسارد مناقض مبدئيا لكل محاكاة روائية، على مستوى حكاية الأعمال ؛ وهو هيمنة للخطاب المباشر، يفاقمها استقلال الشخصيات الأسلوبية (أوج المحاكاة الحوارية)، ولكنها في

* *Sacre de printemps/Rite of Spring.*

النهاية تفرق الشخصيات في لعب لفظي هائل (أوج المجانية الأدبية، نقيض الواقعية) ؛ وهو أخيرا تنافس بين تبئيرات متنافرة نظريا، تنافس يزعزع منطق التمثيل السردى كله. هذا التدمير للصيغة، رأيناها مرة بعد أخرى، يرتبط بنشاط السارد نفسه، بل بحضوره، بتدخل المصدر السردى - تدخل السرد في الحكاية - الذي هو تدخل مشوش. وهذا المقام الأخير - مقام الصوت - هو الذي علينا الآن أن ننظر فيه لذاته، بعد أن صادفناه مرارا وتكرارا من غير قصد.

هشوات

- (1) أفلاطون، الجمهورية، 392 ج إلى 395. [م.ع - نحيل على ترجمة عربية لكتاب الجمهورية من إنجاز حناخار (جمهورية أفلاطون، سلسلة من كتب الفلسفة، نشر دار التراث، بيروت، 1969، صص. 85-88)، مع أن الشواهد المأخوذة منه هنا من ترجمتنا الخاصة] ؛ راجع : G. Genette, *Figures II*, 50-56.
- (2) تبدي لي ترجمة هيل ديجزس الشائعة بـ«حكاية بسيطة» ترجمة غير موفقة إلى حد ما. ذلك بأن هيل ديجزس هي الحكاية غير المختلطة (في 397 ب، يقول أفلاطون : أكراطون) بعناصر محاكائية ؛ ومن ثم فهي خالصة.
- (3) أرسطو، فن الشعر، تر. عبد الرحمن بدوي، 1448 م.
- (4) انظر على الخصوص : بيرسي لوبوك، صناعة الرواية. ففي نظر لوبوك (ص.62) :
أن من متحين لا يبدأ إلا عندما يعتبر الروائي قصته موضوعا يعرض ويظهر بحيث يعكس نفسه نفسه.
- (5) Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961.
نلاحظ أن بوث يتمي - ويا للمفارقة ! - إلى مدرسة «نقاد شيكاغو» الأسطية المحدثه.
- (6) الإلياذة، I، الأبيات 34-36، تر. أمين سلامة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط. 2، 1981، ص. 101.
- (7) الجمهورية، تر. حناخار، ص. 86.
- (8) *Communications* 11, p. 84-89.
ز.م.ع. - تر. عربية : ر. بايط، «أثر الواقع»، عنس الأدب والرافع، تر. محمد معتصم وعبد الحليل الأزدي، نشر تيمبل، مراكش، ط. 1، 1992، صص. 37-44.
- (9) ص. 79.
- (10) ^a Norman Friedman, «Point of View in Fiction», *PMLA*, 1955 ; reprinted in Philip Stevick, ed., *The Theory of the Novel*, New York, 1967, p. 113.
هذا العجز المزعوم للحكاية السيرية الذاتية يصفه أ. أ. مندلو وصفا أدق بقوله :
قلما تتمكن الرواية بضمير المتكلم من الإيهام بالحضور والفورية، وهذا بخلاف ما قد يمكن توقعه. فهي لا تيسر تماهي القاري مع البطل على الإطلاق، بل تميل إلى أن تبدو بعيدة في الزمن. وجوهر مثل هذه الرواية هو أنها استعادية، وأنها تقيم مسافة زمنية معترفا بها بين زمن القصة (وهو زمن الأحداث التي وقعت) والزمن الواقعي للشارد (أي الزمن الذي يحكي فيه عن تلك الأحداث). هناك فرق رئيسي بين حكاية تكتب طردا انطلاقا من الماضي، كما في الرواية بصير العائب، وحكاية تكتب عكسا انطلاقا من الحاضر، كما في الرواية بصير المتكلم. وبالرغم من أن كلتا الحكايتين تكتب في الماضي، فإن الأولى يوهم فيها بأن الحدث قيد الوقوع ؛ في حين يدرك الحدث في الثانية بصعته سبق أن وقع.
(*Time and the Novel*, New York, 1952, p. 106-107).
- (11) Plato, *Cratylus*, 432 d, trans. H. N. Fowler (Cambridge, Mass. : Loeb Classical Library, 1926), p. 165.
- (12) الإلياذة، I، II، 26-32، تر. أمين سلامة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط. 2، 1981، ص. 100.

(13) Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Livre II, chap. 13, Garnier, p. 301.

كذلك، ماتيلدا، المشغولة بالرسم على ألبومها :
هتفت بغفورة...

(II, chap. 19 ; Garnier, p. 355).

ويذهب جوليان إلى حد «التفكير» باللهجة الكسكونية :
الشرف في خطر، قال لنفسه.

(II, chap. 15 ; Garnier, p. 333).

(14) قالت لي : ستحييهم تحية الصباح بلاشك.

(PI, 697/RHI, 529).

والمفارقة هنا هي أن الترجمة تعتبر نفسها شاهداً حرفياً، يبرزه تقليد للصوت. لكن لو اكتفت فرانسواز
بالقول :

أمرتني أن أحييكم تحية الصباح،
لتقيدت بمعيار الخطاب غير المباشر.

(15) Marguerite Lips, *Le style indirect libre*, Paris, 1926, p. 57 sq.

(16) يجمع بين القصة والمحاكاة بالمعنى الأفلاطوني.

(17) والذي نقله فاليري لازبو في مقدمته لطبعة 10/18 لرواية دييجاردان «شجرات الغار مقطوعة»، ص.

8. وقد جرت هذه المناقشة عام 1920 أو بعده بقليل. ولندكر بأن الرواية ترقى إلى عام 1887.

(18) يزيد دييجاردان نفسه في الإلحاح على مقياس أسلوبه هو خاصية أن لا شكل بالضرورة، في نظره،
للمونولوج الداخلي :

خطاب بلا مستمع ولا قائل، تعبر به شخصية عن فكرتها الأكثر حميمية، تلك الفكرة الأكثر قرباً
من اللاوعي، السابقة لكل تنظيم منطقي، أي الفكرة في حالة تولدها — وذلك بواسطة جمل مباشرة
مقلصة إلى أدنى حد تركيبها لها، بحيث تخلف الانطباع بالخليط.

(*Le monologue intérieur*, Paris, 1931, p. 59).

ومن الواضح أن الصلة هنا بين حميمية الفكرة وطابعها غير المنطقي وغير الميّن حكم مسبق في ذلك
العصر. ومونولوج مولي بلوم يطابق ذلك الوصف بما فيه الكفاية، لكن مونولوجات شخصيات صمويل
بيكيت هي، على العكس من ذلك، زائلة المنطق وتمعكة بالأحرى.

(19) انظر في هذا الشأن :

L.E. Bowling, «What is the Stream of Consciousness Technique?», *PMLA*, 65 (1950),
p. 333-345 ; Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley,
1954) ; Melvin Friedman, *Stream of Consciousness : A Study in Literary Method* (New
Haven, 1955).

(20) PI, 298-300/RHI, 229-230.

(والتشديد مني).

(21) PI, 300-301/RHI, 231.

زد على ذلك أن هذا المونولوج ترددي كاذب أيضاً.

(22) PIII, 421-422/RHII, 676-678.

(23) PI, 286-289/RHI, 219-222.

(والتشديد مني).

(24) PIII, 890-891/RHII, 1016.

(والتشديد مني).

(25) انظر، في هذا الشأن، ميشيل ريمون (Michel Raimond, *La crise du roman*, Paris, 1966, p. 277-282) الذي يتفحص الرأي الذي أبداه روبرت كيمب عام 1925 في بروست يستخدم المونولوج الداخلي فينتهي - كسليجاردان - إلى الرفض :

هذه المنظورات تبدو مفضية به أحيانا إلى حدود المونولوج الداخلي، لكنه لا يتعداها أبدا، ويتعد عنها في معظم الأحيان.

(26) PI, 45-46/RHI, 34-35.

(27) Houston, *Art. cit.*, p. 37.

(28) PIII, 84/RHII, 436.

(29) PII, 762/RHII, 117-118.

(30) كما في حلم سوان (PI, 378-381/RHI, 290-292).

(31) PI, 3/RHI, 3.

(والتشديد مني).

(32) هو مثال وجبات طعام فرانسواز :

لحبة، لأن بائعة السمك كانت قد ضمنت لها طراوتها ؛ ودجاجة رومية، لأنها كانت قد رأت واحدة جميلة في سوق روصينفيل - لو - بين...

(PI, 71/RHI, 54)

حيث ليس الطابع الاستشهادي جليا جدا إلا في :

فخذ حروف مشوي، لأن الهواء الطلق يفتح الشهية ولأنه كان لديه الوقت الكافي للتزول بعد سبع ساعات من الآن (Lips, p. 46) ؛

وهذا المثال الآخر، الأكثر جلاءً بسبب صيغة التعجب :

كنا نصعد بسرعة إلى غرفة عمتي ليوني لنطمئنها ونثبت لها، عكس ما كانت تتصوره سلفاء، أن أي شيء لم يكن قد حدث لنا، وإنما كنا قد ذهبنا من جهة كيرمانت والسيدة، وعندما كان أحدنا يقوم بتلك النزهة، كانت عمتي تعلم علم اليقين مع ذلك أنه لم يكن يعرف الساعة التي سيعود فيها إلى البيت.

(PI, 133-134/RHI, 102-103 ; Lips, p. 99)

واليكم مثالا آخر، حيث يزداد مصدر الخطاب (فرانسواز مرة أخرى) بروزا :

كانت متأثرة تماما، لأن مشاحنة رهية كانت قد انفجرت بين خدام المقصورة والبواب الواشي. وكان قد وجب على الدوقة، بطبيعتها، أن تقيم وثاما ظاهريا ففقت عن خدام المقصورة. وذلك لأنها كانت سيدة طيبة. وكان ذلك المكان سيكون «المكان» المثالي لو لم تكن قد سمعت الـ«شائعات».

(PII, 307/RHI, 935).

وتبين أن بروست لا يجرؤ على استعمال معجم الخادمة دون مزدوجتين - وهي علامة على خجل كبير من استعمال الأسلوب غير المباشر الحر.

(33) *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 272 [Trad. amér. Marcel Proust on Art, p. 179].

(34) Gaëtan Picon, *Malraux par lui-même*, Paris, 1953, p. 40.

(35) *Figures II*, p. 223-224. Cf. Tadié, *Proust et le roman*, chap. VI.

* م.ع. - اللحية : سمك مسطح ذو زعانف بشكل اللحية.

(36) عندما قد لا يقلدها إلا مالرو، الذي لم ينس أن يسند شنشنة إلى بعض أبطاله (ترخيمات كاتو، عبارة «أيها الطيب» * عند كليلك، «نونك» * عند لشن، «بالموس» * عند برادا، هوس التعريفات عند كوثيا، إلخ.).

(37) الأمر الذي لا يعني أن اللهجة الفردية هنا خالية من كل قيمة نمطية : فسريشو يتحدث كرجل صروني، ونوروا يتحدث كدبلوماسي.

(38) PI, 67-68/RHI, 51.

(39) Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, 1954, II^e partie.

بخصوص مصادر ومراجع «نظرية» في هذا الموضوع، انظر : François Van Rossum - Guyon,

Richard : *Poétique*, 4, 1970, «Point de vue ou perspective narrative». ومن زاوية تاريخية، انظر :

Stang, *The Theory of the Novel in England 1850-1870* (New York, 1959), chap. III; et M. Raimond, *op. cit.*, IV^e partie.

(40) Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, *Understanding Fiction* (New York, 1943), p. 589.

(41) F.K. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen in Roman*, Vienne — Stuttgart, 1955 [Trad. amer. *Narrative Situations in the Novel*, Trans. J. P. Pusack (Bloomington, Ind. 1971)].

(42) N. Friedman, «Point of View in Fiction», *art. cit.*

(43) Booth, «Distance and Point of View», *Essays in Criticism*, 11, 1961, p. 60-79. [Trad. fr. in *Poétique* 4].

(44) Bertil Romberg, *Studies in The narrative Technique of the first-Person Novel*, trans. Michael Taylor and Harold H. Borland (Stockholm, 1962).

(45) Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris, 1946 ; T. Todorov, «Les catégories du récit littéraire», *art. cit.*

(46) الذي سبق أن استعملته في كتابي : *Figures II*, p. 191، وذلك بصدد الحكاية المستدلالية.

(47) يمكن أن نوازي بين هذا التقسيم الثلاثي والتصنيف الرباعي الأطراف الذي اقترحه بوريس أوسپنسكي

(بوتيكيا كومپوزيسيبي، موسكو، 1970 [تر. أمريكية : *A Poetics of Composition*, trans

[Valentina Zavarin and Susan Wittig, Berkeley, 1973]) للـ«مستوى النفسي» من نظريته العامة

في وجهة النظر (انظر الـ«توضيح» والوثائق التي قدمها طودوروف ضمن : *Poétique*, 9, février

1972). ويميز أوسپنسكي بين نمطين من الحكاية ذات وجهة النظر، حسب كون وجهة النظر هذه ثابتة

(مركزة على شخصية واحدة) أو غير ثابتة — وهذا ما أقترح تسميته تبئرا داخليا ثابتا أو متغيرا، لكنهما

في نظري فئتان فرعيتان ليس غير.

(48) انظر في هذا الشأن: لوبوك، *صنعة الرواية*، الفصل VI؛ وكذا: Jean Rousset, «Madame Bovary ou le livre sur rien», *Forme et signification*, Paris, 1962.

(49) انظر: J. Rousset, «Le roman par lettres», *Forme et signification*, p. 86.

(50) انظر: Raimond, p. 313-314. وقد اهتم بروسست بذلك الكتاب. انظر: Tadié, p. 52.

(51) *La crise du roman*, p. 300.

* «mon bon».

* «Nong».

* «Concrètement».

(52) إنه إنقاذ عوذة، في الفصل XII. ولا شيء يمنع كاتبنا من مد وجهة النظر الخارجية هذه مدا لا نهائيا على شخصية تظل غامضة حتى النهاية: ذلك ما يفعل هنري ملقل في رواية «تنكرات محال»¹ أو جوزيف كونراد في رواية «زنجي النرجس»².

(53) لقد صار هذا «الجهل» الأولي موقعا للبداية الروائية، حتى عندما يجب أن يوضح الغموض على الفور. ذلك شأن الفقرة الرابعة من رواية «التربية العاطفية»:

شاب في الثامنة عشرة من عمره طويل الشعر كان يتأبط ألبوما...
وذلك كما لو أن على المؤلف، لكي يقدمه، أن يتظاهر بأنه لا يعرفه؛ وما إن اكتملت هذه الشعيرة حتى
أمكن المؤلف أن يتابع القول دون مزيد من التكتلات:

السيد فريدريك مورو، الذي حاز مؤخرا شهادة الكالوريا...
ويمكن الفترتين أن تكونا متقاربتين جداً، لكنه يجب أن تكونا متمايزتين. فهذا القانون ما زال يشتغل في
رواية «جيمينال»، مثلا، حيث يكون البطل «رجلاً» أول الأمر، إلى أن يقدم نفسه بنفسه:

إسمي إتيان لانتي؛
ومن ثم سيدعوه زولا إتيان. وبالمقابل، لم يعد هذا القانون يشتغل عند جيمس، الذي يخصص مند البداية
في سريرة أبطاله:

كان أول هم لسترفور، وقد وصل إلى القصر...

(رواية «السفراء»).

كانت كيت كروي تنتظر دخول أبيها..

(رواية «جناحا الحمامة»³).

كان الأمير قد أحب دوما لثمنه...

(رواية «الكأس الذهبية»⁴).

وقد تتطلب هذه التنوعات دراسة تاريخية شاملة.

(54) III^e partie, chap. I. Cf. Sartre, *L'idiote de la famille*, Paris, 1971, p. 1277-1282.

(55) ص. 113.

(56) انظر: Raymonde Debray — Genette, «Du monde narratif dans *les Trois Contes*»,

Littérature, 2, mai 1971.

(57) وموقف بلزك أشد تعقيدا. فغالبا ما حاول النقاد أن يعتبروا الحكاية السبلازكية نمط الحكاية ذات السارد
العلم بالضببط، لكن ذلك الاعتبار معناه إهمال حصة التعبير الخارجي، التي ذكرت لتؤي أنها طريقة
افتتاح، وأيضا إهمال حصة أوضاع أكثر دقة، كما في الصفحة الأولى من رواية «عائلة مزدوجة»⁵، التي
تُبَار فيها الحكاية على كاميليا وأمها، وتارة أخرى على السيد ده كرانثيل - بما أن كلا من هذه التبعيرات
الداخلية تصلح لعزل الشخصية (أو الجماعة) الأخرى في خارجيتها الغامضة: إنه تلاحق لفضولات لا
يمكن إلا أن يثير فضول القارئ.

¹ *The Confidence — Man, his Masquerade.*

² *The Nigger of the «Narcissus».*

³ *The Wings of the Dove.*

⁴ *The Golden Bowl.*

⁵ *Une double famille.*

(58) *Chartreuse de Parme*, chap. 3, Garnier (Martineau), p. 38 [Trad. amér. *Charterhouse of Parma*, chap. 3, trans. C. K. Scott Moncrieff (New York: Live-right, 1925), p. 48].

(59) *Temps et Roman*, p. 79.

(60) أو في السينا: شريط «سيدة البحيرة»* لروبرت مونتكيري، الذي تقوم فيه الكاميرا مقام المحرك.

(61) «مدخل إلى التحليل البنيوي للحكاية»، تر. حسن بجاوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار، ضمن: آفاق (مجلة دورية يصدرها اتحاد كتاب المغرب)، عدد 8-9، سنة 1988، ص. 22.

(62) يسجل بروسست في رواية «الزنبقة في الوادي»* هذه الجملة التي يقول عنها بحق إنها تتدبر أمرها على قدر استطاعتها:

نزلتُ إلى المروج لأرى مرة أخرى الأندرا وجزرها، الوادي وتلاله، التي بدوت بها معجبا ولها

متحمسا.

(*Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 270-271 [Trad. amér. *Marcel Proust on Art*, p. 172].

(63) PI, 751/RHI, 568.

(64) لوبوك، صنعة الرواية، ص. 72.

(65) E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (London, 1927).

(66) J. P. Sartre, «M. François Mauriac et la liberté» (1939), in *Situations I* [Trad. amér. J.P. Sartre, «François Mauriac and Freedom», in *Literary and Philosophical Essays*, trans. Annette Michelson (New York, 1955), pp. 7-23].

(67) ص. 62.

(68) انظر كتابي: *Figures II*, pp. 183-185.

(69) *Temps et Roman*, p. 90.

(70) بارط، «مدخل إلى التحليل البنيوي للحكاية»، مرجع مذكور، ص. 22.

(71) زيادة أخرى جلية في رواية «ميشيل سطر وكوف»*: فانطلاقا من الفصل 6 من القسم II، يخفي عنا جول فيرن ما يعلمه البطل علم اليقين، وأعني أنه لم يهره سيف أو كاريف البراق.

(72) Garnier, p. 10.

(73) Henry James, *What Maisie Knew* (New York: Scribner's, 1980), p. 19. [trad. fr. Yourcenar, Laffont, p. 32].

(74) Römberg, p. 119.

(75) بارط، «مدخل إلى التحليل البنيوي للحكاية»، مرجع مذكور، ص. 12-13.

(76) أو السارد وشخصية - شاهد من نمط واطسن (كما سنرى في الفصل التالي).

(77) طبعاً، ليس هذا التمييز ملائماً إلا للحكاية السيرية الذاتية الكلاسيكية الشكل، التي يكون السرد فيها لاحقاً للأحداث بما يكفي لأن يختلف خبر السارد اختلافاً ملموساً عن خبر البطل. وعندما يكون السرد مزامناً للقصة (مونولوج داخلي، يوميات، مراسلات)، فإن التعبير الداخلي على السارد يؤول إلى تعبير على البطل. ويثبت ج. روسي هذا الأمر إثباتاً فيما يخص الرواية الترسلية (70) (*Forme et signification*). وسنعود إلى هذه النقطة في الفصل التالي.

(78) نعلم أنه كان يهتم بتقنية وجهة النظر الجيمسية، وخصوصاً في رواية «ما كانت ميزي على علم به» (Walter Berry, N. R. F., *Hommage à Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1927).

(79) *Choix de lettres*, éd. Philip Kolb (Paris, 1965), 7 février 1914, pp. 197-199.

* *The Lady in the Lake*.

* *Le Lys dans la vallée*.

* *Michel Strogoff*.

(80) بخصوص جهل مارسيل عن البيروني، انظر: Tadié, p. 40-42.

(81) PI, 940-941/RHI, 703-704.

(82) PI, 498/RHI, 381.

قارن بمشاحنة ماثلة مع نوريوا، PI, 478-479/RHI, 367.

(83) Leo Spitzer, «Zum Stil Marcel Prousts», in *Stilstudien* (Munich, 1928) [Trad. fr. *Etudes de style*, Paris, 1970, p. 453-455].

(84) *Voix narratives*, p. 129.

(85) PII, 653/RHII, 41.

(86) لم يجرّ جواباً، إما لذهوله من أقواله وإما لانشغاله بعمله وإما لاهتمامه بالمراسيم وإما لوقر في سمعه وإما لاحترامه للمكان أو لحوفه من الخطر أو لبطء في فهمه أو لامتناله لأوامر المدير.

(PI, 665/RHI, 505)

(87) *Voix narratives*, p.128.

(88) صص. 117-112.

(89) بخصوص «منظورية» الوصف السبروستسي، انظر: M. Raimond, p. 338-343.

(90) PI, 272-275/RHI, 209-211.

(91) PI, 159-163/RHI, 122-125.

(92) PII, 609-610/RHII, 8-9.

(93) PIII, 815/RHII, 959.

(94) وذلك بدءاً من پروست نفسه، المهم هنا بدحض النقد (وإبعاد الشك):

الواقع أن الأمور التي من هذا النوع والتي كنت أتفرّج عليها كانت مطبوعة دوماً، في الإخراج، بالطابع الأكثر تهوراً والأقلّ مشابهة للواقع، كما لو لم يكن ينبغي لمثل هذه الانكشافات أن تكون إلا تعويضاً عن فعل محفوف باخطار، مع أنه سري جزئياً.

(PII, 608/RHII, 8).

(95) PI, 193/RHI, 148; PII, 475/RHI, 1057; PII, 579/RHI, 1129; PII, 1009/RHII, 290; PIII, 182/RHII, 506; PIII, 326/RHII, 607; PIII, 864/RHII, 995, etc.

ويختلف الأمر في حالة الخبر الذي من نمط «كان قد روي لي أن...» (كما في قسم «حب لسوان») والذي هو أحد أنماط معرفة البطل (عن طريق الإشاعة).

(96) ذلك ما تبينه م. مولر بالضبط:

نهمل طبعاً الحالات - العديدة إلى حدّ ما - التي يستشرف فيها السارد ما سيكون عليه مستقبل البطل فيما بعد مقتبساً من ماضيه (ماضي السارد). وفي مثل هذه الحالات، لا يتعلق الأمر بعلم الروائي العليم (Voix narratives, p. 110).

(97) PII, 554/RHI, 1111; PII, 1006/RHII, 288.

(98) *Voix narratives*, p. 140-141.

(99) *Voix narratives*, p. 110.

(100) PIII, 291-292/RHII, 583; PIII, 995-999/RHII, 1098-1101; PI, 35/RHI, 26-27.

(101) بما في ذلك مشهد مبني ماينفيل الداعر، الذي كان وصفه مضموناً سلفاً (PII, 1082/RHII, 343).

(102) PII, 739/RHII, 101; PIII, 1015-1018/RHII, 1113-1115; PII, 854-855/RHII, 182.

(103) PI, 186/RHI, 143.

(104) PII, 56-57/RHI, 753-754; PII, 636/RHII, 29; PII, 215/RHI, 869; PII, 248/RHI, 893; PII, 524/RHI, 1090; PII, 429-430/RHI, 1025-1026.

(105) PI, 522-525/RHI, 398-401; PII, 122/RHI, 801; PII, 156/RHI, 826; PII, 162-163/RHI, 830-831.

- (106) PIII, 187/RHII, 509.
- (107) PII, 1071-1072/RHII, 335-336. Raimond, p. 337.
- (108) كما هو شأن الحديث بين آل فيردوران عن سانبييت (PIII, 326/RHII, 607).
- (109) PII, 57/RHI, 754.
- (110) باستثناء جملة واحدة (PI, 163/RHI, 125) مبالغة على صديقتها، وما عدا «على الأرجح» واحدة (PI, 161/RHI, 123)، و«ربما» واحدة (PI, 162/RHI, 125).
- (111) يتحدث ب. ج. رودجرز (Proust's Narrative Techniques, p. 108 (Geneva, 1965)) عن «رؤية مزدوجة» بصدد التنافس بين البطل «الذاتي» والسارد «الموضوعي».
- (112) بخصوص المظاهر التقنية والنفسية لهذا المشهد، انظر تعليق مولر الممتاز (p. 148-153)، والذي يبين على الخصوص المدى الذي تلبو به أم البطل. وجدته متضمنتين بكيفية غير مباشرة ولكنها دقيقة في فعل «السادية» البتوية هذا، الذي تلبو أصدائه الشخصية عند بروس مدوية، والذي يجب مقارنته طبعا بـ«اعتراف فتاة»* في كتاب «الملذات والأيام» وبـ«مشاعر بتوية لقاتل أبيه»*.
- (113) نعرف (George Painter, II, p. 422-423 [Trad. fr. Proust: The Later Years, York, Atlantic-Little, Brown, 1965]) الفشل الذي مُني به اللقاء المنظم في ماي 1922 بين بروس وإيغور فيودوروفيتش سترافسكي (وجويس). وقد يمكن أيضا التقريب بين الممارسة السردية الهروسسية وتلك الرؤى المتعددة والمتراكبة التي يجمع بينها التصوير التكعبي في الفترة نفسها دائما. فهل ذلك النوع من الصورة الشخصية هو الذي ترجع إليه هذه السطور من مقدمة كتاب «أحاديث رسام»*:

يكاسو الرائع، الذي ركز بدقة كل ملامح جان كوكو في صورة ذات صرامة نبيلة غاية النيل...

Essais et articles, Pléiade, p. 580 [Trad. angl. «Préface to Jacques Emile Blanche's Propos de Peintre: De David à Degas», in *Proust: A Selection*, p. 253]

* «Confession d'une jeune fille».
 * «Sentiments filiaux d'un parricide».
 * *Propos de peintre*.

v . الصوت

المقام السردى

«طالما نمت في ساعة مبكرة» : طبعاً، لا يمكن استرماز هذا المنظوق – مثلاً، كما يسترمز قولنا «يغلي الماء في مئة درجة» أو «مجموع زوايا مثلث يساوي زاويتين قائمتين» – دون مراعاة من ينطق به، والمقام الذي ينطق به فيه ؛ فضمير المتكلم (ت*) لا تُعَيَّن هويته إلا بالرجوع إلى ذلك الشخص، والماضي التام للـ«عمل» المروي ليس تاماً إلا بالقياس إلى اللحظة التي يرويه فيها. وبعبارة إميل بنفست الشهيرة : إن القصة هنا جزء لا يتجزأ من الخطاب، وليس من الصعب كثيراً إثبات أن الأمر كذلك دوماً من الناحية العملية⁽¹⁾. فحتى الحكاية التاريخية من نمط «مات نابليون في جزيرة القديسة هيلانة» تستتبع في صيغتها الماضية أسبقية للقصة على السرد، وأنا لست متأكداً من أن صيغة الحاضر في «يغلي الماء في مئة درجة» (وهي حكاية ترددية) لازمنية بالقدر الذي تبدو عليه. ومع ذلك، فإن أهمية هذه الاستباعات أو ملاءمتها قابلة للتغير جوهرياً، وإن هذه التغييرية يمكن أن تعلق أو تفرض تميزات وتعارضات ذات قيمة إجرائية على الأقل. فعندما أقرأ أقصوصة «كامبارا»* أو رواية «الرائحة المجهولة»*، فإنني أهتم بقصة، ولا أعنى كثيراً بمعرفة من يرويها ولا أين ولا متى يرويها ؛ أما إذا قرأت أقصوصة «فاسينو كالي»*، فإنني لا أستطيع في أي لحظة أن أتجاهل حضور السارد في القصة التي يرويها ؛ وإذا قرأت رواية «مصرف نوسينغن»*، فإن المؤلف يتعهد هو نفسه بأن يلفت انتباهي إلى شخص المتحدث بيكسيو وإلى جماعة المستمعين الذين يخاطبهم ؛ وإذا قرأت أقصوصة «النزل الأحمر»*، فلن أهتم على الأرجح بالسَّير المتوقع للقصة التي يرويها هرمان بقدر ما سأهتم بردود فعل مستمع اسمه تايفير، وذلك لأن الحكاية تقوم على صعيدين، ولأن الثاني – أي الصعيد الذي يُروى عليه – هو الذي يوجد فيه أشد

* Je.

* Gambara.

* Le Chef-d'œuvre inconnu.

* Facino Cane.

* La Maison Nucingen.

* L'Auberge rouge.

عناصر الدراما إثارة.

وهذا النوع من الآثار هو الذي سنتناوله تحت مقولة الصوت : أي، كما يقول فندريس، «جَهَةٌ حدث الفعل المتفحّص في علاقاته بالذات» - والذات هنا ليست من يفعل الفعل أو يقع عليه الفعل فحسب، بل هي أيضا من ينقله (وهو قد يكون ذلك الشخص نفسه أو شخصا آخر)، وعند الاقتضاء كل أولئك الذين يساهمون - ولو سلبيا - في هذا النشاط السردى، ونحن نعلم أن اللسانيات قد قضت بعض الوقت قبل أن تباشر عرض ما سماه بنقنست : الذاتية في اللغة⁽²⁾، أي قبل أن تمرّ من تحليل المنطوقات إلى تحليل العلاقات بين هذه المنطوقات ومقامها المنتج - وهو ما يسمى في الوقت الحاضر نطقها. ويبدو أن الشعريات تعاني صعوبة مماثلة في تناول المقام المنتج للخطاب السردى، المقام الذي احتفظنا له بمصطلح مواز، هو مصطلح السرد. وهذه الصعوبة تتجلى خصوصا في نوع من التردد - غير الواعي على الأرجح - في الإقرار باستقلال هذا المقام وفي مراعاته، أو حتى في الإقرار بمجرد خصوصيته وفي مراعاة هذه الخصوصية : فمن جهة - وكما سبق أن لاحظنا - يحرص الدارسون قضايا النطق السردى في قضايا «وجهة النظر» ؛ ومن جهة أخرى، يطابقون المقام السردى مع مقام الـ«كتابة» والسارد مع المؤلف ومتلقي الحكاية مع قارئ العمل الأدبي⁽³⁾. ولعله خلط مشروع في حالة حكاية تاريخية أو سيرة ذاتية حقيقية، ولكنه غير مشروع عندما يتعلق الأمر بحكاية تخيلية، يكون فيها السارد نفسه دورا تخيليا، حتى ولو اضطلع به المؤلف مباشرة، ويمكن أن يكون فيها الوضع السردى المفترض مختلفًا جدا عن فعل الكتابة (أو الإملاء) الذي يَرَجُعُ إليها : فليس الأب بريغو هو الذي يروي غراميات مانون ودي كروي، وليس حتى المركز ده رنكور، المؤلف المفترض لرواية «مذكرات رجل وجيه زهد في الدنيا»*؛ إنه دي كروي نفسه، في حكاية شفوية لا يمكن أن يعني فيها ضمير المتكلم (ت) غيره، وتحيل فيها «هنا» و«الآن» إلى ظروف ذلك السرد الزمكانية، وليس البتة إلى ظروف تحرير المؤلف الحقيقي لروايته «مانون ليسكو». بل إن إرجاعات رواية «تريسترام شاندي» إلى وضع الكتابة تستهدف فعل تريسترام (التخيلي) وليس فعل شتين (الحقيقي) ؛ والأكثر حدقا وجذرية في الوقت نفسه أن سارد رواية «الأب كوريو» ليس «هو» بلزك، حتى وإن عبر هنا أو هناك عن آراء هذا الأخير، لأن هذا السارد - المؤلف امرؤ «يعرف» مدرسة فوكير الداخلية ومديرتها وطلبتها، في حين لا

* *Mémoires d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde.*

يقوم بلزك إلا بتخيّلهم. وبهذا المعنى، طبعاً، فإنّ الوضع السردى لحكاية تخيلية لا ينحصر أبداً في وضع كتابته.

ومن ثمّ فإنّ هذا المقام السردى هو الذي لا يزال علينا أن نتناوله، طبقاً للآثار التي خلفها - الآثار التي يُفترض أنه خلفها - في الخطاب السردى الذي يُفترض أنه أحدثها. لكن من المسلم به أن هذا المقام لا يظل بالضرورة واحداً ثابتاً في عمل سردى واحد: فمعظم رواية «مانون ليسكو» يرويها دي كريبو، لكن بعض الصفحات تعود إلى المركيز ده رنكور؛ وبالعكس، فإن معظم ملحمة «الأوديسه» يرويها «هوميروس»، لكن الأناشيد IX - XII تعود إلى عوليس؛ أما الرواية الباروكية وقصص «ألف ليلة وليلة» ورواية «اللورد جيم»^{*}، فقد عودتنا أوضاعاً أشد تعقيداً⁽⁴⁾. ولا بد للتحليل السردى طبعاً من أن يتولى دراسة هذه التعديلات - أو هذه الثوابت: ذلك لأنه إذا كان ملحوظاً أن مغامرات عوليس يرويها ساردان مختلفان، فمن الصائب والوجيه أن غراميات سوان ومارسيل يرويها سارد واحد.

فالوضع السردى هو - ككل وضع آخر - مجموع معقد لا يمكن فيه التحليل، أو مجرد الوصف، أن يميّز نسيجاً من العلاقات الوثيقة بين الفعل السردى ومحركيه وتحديداته الزمكانية وعلاقته بأوضاع سردية أخرى مُستتَبَعَة في الحكاية نفسها، إلخ، إلخ، وهو يمزق هذا النسيج. وتجبرنا ضرورات العرض على هذا العنف المحتوم لمجرد أن الخطاب النقدي - كغيره من الخطابات - لا يستطيع أن يقول كل شيء دفعة واحدة. ومن ثمّ سنتناول - هنا أيضاً - عناصر تعريفية واحداً تلو الآخر، مع أن اشتغالها الفعلي متواقت، رابطين معظمها بمقولات زمن السرد والمستوى السردى والـ «شخص» (أي العلاقات بين السارد - وعند الاقتضاء المسرود له أو لهم)⁽⁵⁾ - والقصة التي يرويها).

زمن السرد

يمكنني - عن طريق لا تماثل تفلت منا أسبابه العميقة، ولكنه يندرج في بنى اللسان ذاتها (أو على الأقل في بنى «الألسن الحضارية» الكبرى للثقافة الغربية) -، يمكنني جيداً أن أروي قصة دون أن أعين المكان الذي تحدث فيه، وهل هذا المكان

* Lord Jim.

بعيد كثيرا أو قليلا عن المكان الذي أروها منه ؛ هذا، في حين يستحيل علي تقريبا
ألا أموقعها في الزمن بالقياس إلى فعلي السردى، ما دام علي أن أروها بالضرورة في
الزمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل⁽⁶⁾. ولعل هذا ما يجعل التحديدات الزمنية
للمقام السردى أهم بوضوح من تحديداته المكانية. فإذا استثنينا السرود من الدرجة
الثانية، التي يشير السياق القصصي عموما إلى إطارها (عوليس أمام الفياسيين،
مضيفة رواية «جاك القدرى»* في نزلها)، فإن المكان السردى لا يُخصّص إلا نادرا
جدا، ولا يكاد يكون ملائما أبدا⁽⁷⁾. إننا نعرف تقريبا أين كتب بروسست رواية «بمخا
عن الزمن الضائع»، لكننا نجهل أين يُفترَض أن يكون مارسيل قد أنتج حكاية
حياته، ونحن قلما نفكر في الاهتمام بذلك. وبالمقابل، يهمننا كثيرا أن نعرف، مثلا، كم
مضى من الزمن بين المشهد الأول من رواية «بمخا...» («مأساة النوم») واللحظة التي
يُتذكّر فيها بهذه الألفاظ :

لقد مضت سنوات كثيرة على تلك الليلة. وجدار السلم الذي رأيت
عليه ضوء شمعته لم يعد موجودا منذ وقت طويل، إلخ ؛

ذلك لأن هذه المسافة الزمنية، وما يملؤها، وما ينشّطها، هي هنا عنصر جوهري في
دلالة الحكاية.

والتحديد الزمني الرئيسي للمقام السردى هو موقعه النسبي من القصة. ويبدو
بديهيا أن السرد لا يسعه إلا أن يكون لاحقا لما يرويه، لكن هذه البداهة كذبها منذ
قرون عديدة وجود الحكاية «التكهنية»⁽⁸⁾ بمختلف أشكالها (من شكل تنبؤي ورؤيوي
ووحى وتنجيمي ومستطلع بالكف ومتنبئ بالورق ومستخير بالأحلام، إلخ.)، التي
يتلاشى أصلها في مجاهل الزمن - وكذبتها أيضا ممارسة الحكاية بصيغة الحاضر،
وذلك على الأقل منذ حكاية «شجرات الغار مقطوعة»*. ولا بد أيضا من اعتبار أنه
يمكن السرد بصيغة الماضي أن يتجزأ نوعا ما ليندرج بين مختلف لحظات القصة
كنوع من النقل الفوري قليلا أو كثيرا⁽⁹⁾ - وهي ممارسة شائعة في المراسلة واليوميات
الشخصية، وبالتالي في «الرواية بالرسائل»، أو في الحكاية في شكل يوميات (رواية

* Jacques le fataliste.

* Les lauriers sont coupés.

«مرتفعات وذرنيك»^{*}، رواية «يوميات خوري في الأرياف»^م. ومن ثم لا بد من التمييز - من وجهة نظر الموقع الزمني وحده - بين أربعة أنماط من السرد هي : اللاحق (وهو الموقع الكلاسي للحكاية بصيغة الماضي، ولعله الأكثر تواترا بما لا يقاس)، والسابق (وهو الحكاية التكهنية، بصيغة المستقبل عموما، ولكن لا شيء يمنع من إنجازها بصيغة الحاضر، كحلم جوكايل في قصيدة «موسى النجى من الماء»^م)، والمتواقت (وهو الحكاية بصيغة الحاضر المزامن للعمل)، والمُتَقَم (بين لحظات العمل).

والتمط الأخير هو قلبا الأكثر تعقيدا، ما دام سردا متعدد المقامات، وما دام يمكن القصة والسرد أن يتشابكا فيه بحيث يؤثر الأخير في الأولى - وهذا ما يحدث خصوصا في الرواية الترسلية متعددة المتراسلين⁽¹⁰⁾، حيث تكون الرسالة - كما هو معلوم - وسيطا للحكاية وعنصرا في الحبكة معا⁽¹¹⁾. ويمكن هذا التمط من السرد أن يكون أيضا الأكثر صعوبة، بل الأكثر تمردا على التحليل، عندما يرتخي شكل اليوميات ليبلغ نوعا من المونولوج بعد فوات الأوان، ذا موقع زمني غير محدد، بل غير متماسك : فقراء رواية «الغريب»^{*} اليقظون لم يفتهم أن يصادفوا هذه الشكوك التي هي غريبة - ربما غير متعمدة - من غرائب تلك الحكاية⁽¹²⁾. وأخيرا، فإن التقارب الكبير جدا بين القصة والسرد يُحدثُ هنا، في أغلب الأحيان⁽¹³⁾، أثرا دقيقا جدا من الاحتكاك - إن جاز التعبير - بين التفاوت الزمني الضئيل لحكاية الأحداث («هذا ما حدث لي اليوم») والتواقت المطلق في عرض الأفكار والمشاعر («هذا ما أظنه عن ذلك في هذا المساء»). وقد ظلت اليوميات والبوح الترسلية تؤلف ما يسمى في اللغة الإذاعية النقل الفوري والنقل المؤجل^{*}، المونولوج شبه الداخلي والنقل بعد فوات الأوان. وهنا يكون السارد في الوقت نفسه البطل أيضا وشخصا آخر سلفا. فأحداث النهار تكون سلفا في عداد الماضي، ويمكن أن تُعدّل «وجهة النظر» منذ ذلك الحين ؛ ومشاعر المساء أو اليوم التالي تكون في عداد الحاضر تماما، ويكون التبشير على السارد هنا تبشيرا على البطل في الوقت نفسه. تكتب سيسيل فولانج إلى السيدة ده

- * *Wuthering Heights.*
- * *Journal d'un curé de campagne.*
- * *Moyse sauvé des eaux.*
- * *L'étranger.*

• م.ع. - يقال أيضا: النقل (البرنامج، الحلقة، إلخ.) المباشر (ة)، من جهة؛ والنقل (البرنامج، الحلقة، إلخ.) المسجل(ة)، من جهة أخرى.

ميرتوي لتروي لها كيف أغواها قالمون في الليلة الأخيرة، ولتبوح لها بندمها. فقد انقضى مشهد الإغواء، ومعه الاضطراب الذي لم تعد تعانيه سيسيل، ولم تعد حتى تتصوره ؛ ويبقى العار، ونوع من الدهول الذي هو في الوقت نفسه عدم فهم للذات واكتشاف لها :

أكثر ما أواخذ عليه نفسي، ويجب أن أحدثك عنه مع ذلك، هو أنني أخشى ألا أكون قد دافعت عن نفسي على قدر ما كنت أستطيع. ولا أدري كيف كان يتم ذلك : فمن المؤكد أنني لا أحب السيد ده قالمون، بل العكس تماما ؛ وكانت هناك لحظات بدوت فيها كأنني أحبه... (14).

إن سيسيل أمسي، القرية جداً والبعيدة سلفا، تراها سيسيل اليوم وتتحدث عنها. لدينا هنا بطلتان متابعتان، ثانيتهما (وحدها) ساردة (أيضا)، وتفرض وجهة نظرها - الزائحة بما يكفي حقا لإحداث التفاوت -، والتي هي وجهة نظر الفوري بعد فوات الأوان (15). ونحن نعلم كيف استثمرت رواية القرن XVIII، من رواية «پاميللا، أو الفضيلة المكافأ عليها»* إلى رواية «أوبرمان»*، ذلك الوضع السردى المناسب لأدق الطباقات وأكثرها «إزعاجا» ألا وهو : طباق أقصر مسافة زمنية.

وعلى العكس من ذلك، فإن النمط الثالث (السرد المتواقت) هو مبدئيا الأكثر بساطة، ما دام التزامن الدقيق بين القصة والسرد يقصي كل نوع من التداخل واللعب الزمني. ومع ذلك لابد من ملاحظة أن آلتباس المقامات يمكن أن يشتغل هنا في اتجاهين متعارضين بحسبها يركز على القصة أو على الخطاب السردى. هكذا يمكن حكاية بصيغة الحاضر من نمط «سلوكي» وحديثي تماما، يمكنها أن تبدو أوج الموضوعية، ما دام أثر النطق الأخير الذي كان يبقى في حكاية من طراز همنكواي (سمة المسافة الزمنية بين القصة والسرد، التي ينطوي عليها حتما استعمال الفعل الماضي) يتلاشى في شفافية كلية للحكاية، تندثر تماما لصالح القصة : هكذا تُلقِيَت عموما أعمال «الرواية الجديدة» الفرنسية، وخصوصا روايات روب - كروييه الأولى (16) : فتسمية «الأدب الموضوعي»، و«مدرسة النظرة» تعبران جيدا عن الإحساس بالتعدي المطلق للسرد، هذا التعدي الذي كان يعززه استعمال الحاضر

* Pamela, or Virtue Rewarded.

* Obermann.

المعمّم. أما إذا وقع العكس، وهو التركيز على السرد ذاته، كما في الحكايات ذات «المونولوج الداخلي»، فإن التزامن يشتغل لصالح الخطاب ؛ وعندئذ يكون العمل هو الذي يبدو محصوراً في حالة ذريعة فقط، ويزول في النهاية : وهو أثر محسوس سلفاً عند **ديجاردان**، ولا يكف عن الازدياد عند **بيكيت** و**كلود سيمون** و**روجي لاپورت**. ومن ثم يبدو كأن استعمال الزمن الحاضر، وهو يقارب ما بين المقامات، قد أدى إلى الإخلال بتوازنها وإلى تمكين مجموع الحكاية - حسب أخفّ تغيير لموضع التركيز - من الانقلاب إما في اتجاه القصة، وإما في اتجاه السرد، أي الخطاب. ولعل السهولة التي تحوّلت بها الرواية الفرنسية في هذه السنوات الأخيرة من طرف إلى طرف نقيض، لعلها توضح هذه الازدواجية والمعكوسية(17).

وتمتّع النمط الثاني (ذو السرد السابق) حتى الآن باستثمار أدني أقل من الأنماط الأخرى، ونعلم أن حكايات الاستشراق أيضاً، من **هروبرت جورج ويلز** حتى **رايموند راي برادبري** - والتي تنتمي مع ذلك انتماء كلياً إلى النوع التنبؤي - تكاد تؤخر دائماً تاريخ مقامها السردّي، اللاحق ضمناً لقصتها (الأمر الذي يوضح جيداً استقلال هذا المقام التخيلي عن لحظة الكتابة الفعلية). فالحكاية التكهنية قلما تظهر في المتن الأدبي، إلا على المستوى الثاني : من ذلك، مثلاً، في قصيدة «**موسى النجى...**» لسانت - آمان، حكاية **هارون التنبؤية** (القسم السادس) أو حلم **جوكايل النذير الطويل** (القسم الرابع والخامس والسادس)، المتعلقان معاً بمستقبل **موسى**(18). والميزة المشتركة بين هذه الحكايات الثانية هي طبعاً أنها تكهنية بالقياس إلى مقامها السردّي الفوري (**هارون**، حلم **جوكايل**)، ولكن ليس بالقياس إلى المقام الأخير (المؤلف الضمني لقصيدة «**موسى النجى...**»، الذي يتماهى من جهة أخرى صراحة مع سانت - آمان) : إنها أمثلة واضحة على التكهن بعد فوات الأوان.

إن السرد اللاحق (النمط الأول) هو ذلك الذي ينظم الغالبية العظمى من الحكايات التي أنتجت حتى اليوم. ويكفي استعمال زمن ماض لجعل سرد ما لاحقاً، ولو لم يُشر إلى المسافة الزمنية التي تفصل لحظة السرد عن لحظة القصة(19). وهي مسافة تبدو غير محددة عموماً في الحكاية الكلاسيكية «بضمير الغائب»، ويبدو السؤال غير ملائم، ما دامت صيغة الماضي تدل على نوع من الماضي الذي لا عمر له(20) : فالقصة يمكن أن تؤرّخ، كما هو الشأن عند بلزاك في أغلب الأحيان، دون أن يكون السرد كذلك(21). ومع ذلك، يحدث أن يُكشَف عن معاصرة نسبية

للعمل* باستعمال زمن الحاضر، إما في البداية، كما في رواية «طوم دجونز» (22) أو رواية «الأب كوربو» (23)، وإما في النهاية، كما في رواية «أوجيني كراندي» (24) أو رواية «مدام بوقاري» (25). وتلعب آثار التضافر النهائي هذه (التي هي أكثر إدهاشا من التمثيلين) على واقعة أن مدة القصة ذاتها تقلص تدريجياً المسافة التي تفصلها عن لحظة السرد. لكن قوة هذه الآثار تنجم عن الانكشاف غير المتوقع لتناظر زمني (وبالتالي قصصي إلى حد ما) بين القصة وساردها، تناظر متوار حتى ذلك الحين - أو منسي منذ مدة طويلة كما في حالة رواية «مدام بوقاري». وعلى العكس من ذلك، يبدو هذا التناظر جلياً من أول وهلة في الحكاية «بضمير المتكلم»، التي يقدم فيها السارد على الفور بصفته شخصية في القصة، والتي يوشك أن يكون فيها التضافر النهائي قاعدة (26)، تبعاً لثبط يمكن أن تزودنا آخر فقرة من رواية «روبنسون كروزوي» بمنتخب منه :

والآن، وقد صممت على ألا أرهق نفسي أكثر، فإنني أستعد لرحلة أطول من كل هذه الرحلات، بعد أن عشت اثنتين وسبعين سنة (وهي حياة ذات تنوع لامتناه) وتعلمت كفاية أن أعرف قيمة الاعتزال ونعمة إنهاء المرء أيامه في سلام (27).

فليس هنا أي أثر مأساوي، ما لم يكن الوضع النهائي نفسه وُضِعَ نهاية عنيقة، كما في رواية «عفو مزدوج»*، التي كتب فيها البطل السطر الأخير من حكايته - اعترافه قبل أن ينزلق مع شريكته في الأوقيانوس حيث ينتظرهما سمك قرش :

لم أسمع انفتاح باب القمرية، لكنها كانت يجانبني الآن وأنا أكتب. إنني أستطيع أن أحس بها. لقد طلع القمر (28).

ولكي تلتحق القصة هكذا بالسرد، لا بد طبعاً من ألا تتجاوز مدة الأخير مدة الأولى. ونحن نعرف أخرجة* تريسترام المضحكة، ومفادها : أنه لم ينجح في أن يروي في سنة من الكتابة إلا اليوم الأول من حياته، فلاحظ أنه تأخر أربعة وستين

* م.ع. - معاصرة نسبية بين زمن القصة وزمن السرد.

* Double Indemnity.

* م.ع. - الأخرجة (apoc) : وضع رأيين متعارضين لكل منهما حُجَّتُه في الجواب عن مسألة بعينها.

وثلاثمئة يوما، وأنه بذلك تَقَهَّرَ أكثر مما تقدم؛ وأنه، إذ عاش أربعاً وستين وثلاثمئة مرة أسرع مما كتب، بقي عليه كلما كتب، أن يكتب من جديد؛ وباختصار إن مشروعه ميؤوس منه⁽²⁹⁾. وهي برهنة لا عيب فيها، ومقدماتها المنطقية ليست عبثية البتة. إذ تستغرق عملية الرواية وقتاً (وحياة شهرزاد تتوقف على هذا الخيط وحده)، وعندما يمسرح روائي سرداً شفويًا من الدرجة الثانية، فإنه نادراً ما يفوته أن ينتبه لذلك: تحدث أمور كثيرة في النزول في حين تروي مضيئة رواية «جاك القدرى» قصة المركيز دي زارسي، وينتهي القسم الأول من رواية «مانون ليسكو» بملاحظة أن الفارس صرّف أكثر من ساعة في حكايته، وأنه محتاج فعلاً إلى العشاء لـ«أأخذ قسط من الراحة». ولدينا بعض الأسباب للاعتقاد أن بروفو، من جهته، قد قضى أكثر من ساعة في كتابة تلك المئة صفحة تقريباً، ونعلم مثلاً أن فلوبيير احتاج إلى قرابة خمس سنوات ليكتب رواية «مدام بوقاري». ومع ذلك - وهذا غريب جداً على الإجمال - فإن السرد التخيلي لتلك الحكاية، كما في كل روايات العالم تقريباً باستثناء رواية «تريسترام شاندي»، يُفترض فيه ألا يملك أي مدة؛ أو على الأصح يبدو الأمر كأن مسألة مدته ليست لها أي ملاءمة: فأحدي حيل السرد الأدبي - ولعلها الأقوى، لأنها لا يفطن لها أحد، إن صح التعبير - هي أن السرد هنا فعل مؤقت، ليس له بعد زمني. إنه يُورّخ أحياناً، ولكن لا يُقاس أبداً: فنحن نعلم أن السيد أومي قد استلم لتوه وسام الشرف عندما كتب السارد تلك الجملة الأخيرة، لكننا لا نعلم ما كان يحدث بينما كان يكتب الجملة الأولى؛ ونعلم أيضاً أن هذه المسألة عبثية: فلا شيء يُفترض فيه أن يفصل بين تينك اللحظتين من المقام السردى، غير الحيز اللازمي للحكاية بصفقتها نصاً. وعلى النقيض من السرد المتواقت أو المقحم، الذي يعيش من مدته ومن العلاقات بين هذه المدة ومدة القصة، فإن السرد اللاحق يعيش من مفارقة هي: أنه يملك في الوقت نفسه وضعا زمنياً (بالقياس إلى القصة الماضية) وجوهراً لازمياً (ما دام بلا مدة خاصة)⁽³⁰⁾. إنه - كالتأبه البروستي - انخطاف، «مدة خاطفة كالبرق»، غشيان معجز، «دقيقة متحررة من نظام الزمن»⁽³¹⁾.

وطبعاً إن المقام السردى لرواية «بجحا...» يطابق هذا النمط الأخير: فنحن نعلم أن بروست قد أمضى أكثر من عشر سنين في كتابة روايته، لكن فعل سرد

مارسيل لا يحمل أي سمة مدة، ولا أي سمة تقسيم : إنه آني. فحاضر السارد، الذي نكاد نجده في كل صفحة مختلطا بمختلف ماضيات البطل، لحظة فريدة لا تالي لها. وقد ظن مارسيل مولر فعلا أنه وجد عند جيرمين بري فرضية مقام سردي مزدوج - قبل الكشف النهائي وبعده -، ولكن هذه الفرضية لا تقوم على أي شيء، والحق أنني لا أرى عند جيرمين بري إلا استعمالاً متعسفاً (وإن لم يكن شائعاً) للـ«سارد» للدلالة على البطل، ربما حمل مولر على الخطأ في تلك النقطة⁽³²⁾. أما المشاعر المعبر عنها في الصفحات الأخيرة من كتاب «من جهة بيت سوان»، والتي نعلم أنها لا توافق الاقتناع النهائي للسارد، فإن مولر بنفسه يثبت جيداً أنها لا تبرهن البتة على وجود مقام سردي سابق للكشف⁽³³⁾؛ والرسالة التي بعث بها بروسست إلى جاك ريفير، وسبق ذكرها⁽³⁴⁾، تبين على العكس من ذلك أن بروسست قد تشبث هنا بأن يؤالف خطاب السارد مع «أخطاء» البطل، وإذ أن ينسب إليه رأياً ليس برأيه حتى يتحاشى الكشف مبكراً جداً عن فكره الخاص. وحتى الحكاية التي يحكيها مارسيل بعد حفلة كيرمانت الساهرة عن بداياته بصفته كاتباً (الانزواء، المسودات الأولية، ردود فعل القراء الأولى)، والتي تُعتبر بالضرورة مدة الكتابة («أنا، ما كان علي أن أكتبه كان شيئاً مختلفاً تماماً، شيئاً أطول، ولأكثر من شخص واحد. شيئاً تطول كتابته. في النهار، قد يمكنني في الأكثر أن أحاول النوم. ولو عَمِلْتُ، لما كان ذلك إلا في الليل. لكنني قد أحتاج إلى ليالي كثيرة، ربما مئة، وربما ألف»⁽³⁵⁾) وقلق الموت المقاطع، حتى هذه الحكاية لا تناقض آنية سردها التخيلية : ذلك لأن الكتاب الذي بدأ مارسيل يكتبه حينئذ في القصة لا يمكن أن يلتبس حقا بالكتاب الذي كان مارسيل حينئذ على وشك الانتهاء من كتابته بصفته حكاية - والذي هو رواية «بمخاض عن الزمن الضائع» نفسها. فالكتاب التخيلي، الذي هو موضوع الحكاية، «تطول كتابته» شأن كل كتاب. لكن الكتاب الحقيقي، الكتاب - الحكاية، لا يعرف «طول»ه الخاص : إنه يلغى مُدَّتَه.

إن حاضر السرد البروستي - من عام 1909 حتى عام 1922 - يوافق «حاضر»ات كتابة كثيرة، ونعلم أن زهاء ثلث الكتاب - وبالضبط الصفحات الأخيرة منه - كان قد كُتِبَ منذ عام 1913. ومن ثم فإن لحظة السرد التخيلية قد تغيرت - في الواقع - أثناء التحرير الحقيقي، ولم تعد اليوم ما كانت عليه عام 1913، لحظة كان بروسست يظن أن عمله الأدبي قد انتهى لأجل طبعة كراسي.

وهكذا، فإن المسافات الزمنية التي كان يفكر فيها - ويريد أن يدل عليها - عندما كان يكتب مثلا، بصدد مشهد النوم : «مرت سنون كثيرة على ذلك»، أو بصدد انبعث كومبري من خلال حلوى المادلين : «أحسُّ بالمقاومة وأسمع ضجّة المسافات المقطوعة» -، هذه المسافات ازدادت أكثر من عشر سنوات لمجرد تطويل زمن القصة : فلم يعد مدلول هذه الجُمَل المدلول نفسه. وترتبت على ذلك تناقضات معينة غير قابلة للحلّ كهذا التناقض : فعندما ينطق السارد عبارة «هذا اليوم»، فإنها تبدو لنا - بوضوح - لاحقة للحرب، لكن «پاريز اليوم» في الصفحات الأخيرة من كتاب «من جهة بيت سوان» تظل في تحديداتها التاريخية (مضمونها المرجعي) پاريز ما قبل الحرب، كما شوهدت ووصفت في حينها. وقد صار المدلول الروائي (لحظة السرد) شيئا كعام 1925، لكن المرجع التاريخي، الذي يوافق لحظة الكتابة، لم يتقدّم إلى الأمام وظلّ يقول : 1913. وعلى التحليل السردى أن يسجل هذه التغييرات - والتناقضات التي يمكن أن تنجم عنها - بصفتها آثارا للتكوّن الحقيقي للعمل الأدبي ؛ لكن التحليل لا يستطيع في النهاية أن يتناول المقام السردى إلا كما يقَدّم نفسه في حالة النص الأخيرة، بصفتها لحظة فريدة لا مدة لها، موضوعة هكذا بالضرورة بعد مرور سنوات عديدة على «المشهد» الأخير، وبالتالي بعد الحرب، بل - كما رأينا - بعد وفاة مارسيل بروست. ونذكر بأن هذه المفارقة ليست بمفارقة : فمارسيل ليس هو بروست، ولا شيء يجبره على أن يموت معه. أما الإجماري، فهو أن يقضي مارسيل «سنوات كثيرة» بعد 1916 في المصححة، الأمر الذي يموقع بالضرورة عودته إلى پاريز وحفلة كيرمانت النهارية في عام 1921 على أقرب تقدير، واللقاء بأوديت «البلهاء» عام 1923⁽³⁷⁾. وتلك النتيجة تفرض نفسها.

ومن المحتم أن تكون المسافة متغيرة بين هذه اللحظة السردية الوحيدة ومختلف لحظات القصة. فإذا ولت «سنوات كثيرة» على مشهد النوم في كومبري، فقد مضى «وقت قليل» على معاودة السارد إدراك نحيبه الطفولي، والمسافة التي تفصله عن حفلة كيرمانت النهارية هي طبعاً أدنى من المسافة التي تفصله عن قدومه الأول إلى بالييك. صحيح أن نسق اللسان والاستعمال المطرد للماضي لا يسمحان بدمج بصمة التقلص التدريجي في نسيج الخطاب السردى ذاته، لكننا رأينا أن بروست كان قد نجح إلى حد ما في التحسيس به عن طريق تعديلات في السرعة الزمنية للحكاية : التلاشي التدريجي للترددي، تمديد المشاهد الفردية، التقطع المتنامي، الرفع من

الوتيرة - كما لو أن زمن القصة يميل إلى أن يزداد تمّددًا وتفردًا وهو يدنو من نهايته، التي هي أيضا أصله.

وقد يمكن أن نتوقع - حسب ما سبق أن رأينا أنه يشكل الممارسة الشائعة للسرد «السيرى الذاتى» - أن نرى الحكاية تقود بطلها حتى النقطة التي ينتظره فيها السارد، لكي يجتمع هذان الأفتومان ويمتزجا في النهاية. وهذا ما ادّعى أحيانا ببعض العجلة⁽³⁸⁾. والواقع - كما لاحظ مارسيل مولر بحق:

أن عهداً بأكمله يمتد بين يوم الاستقبال عند الأميرة واليوم الذي يروي فيه السارد هذا الاستقبال، هذا العهد يُبقي بين البطل والسارد على بون لا يسمح أي شيء بعبوره : فالصّيح الفعلية في خاتمة كتاب «الزمان المستعاد» كلها في الماضي⁽³⁹⁾.

ويقود السارد قصة بطله - قصته الخاصة - بالضبط حتى النقطة التي «سيصير [فيها] البطل هو السارد»⁽⁴⁰⁾ كما يقول جان روسي، - بل سأقول حتى النقطة التي يبدأ يصير فيها هو السارد، مادام يشرع فعلا في عمله الذي هو الكتابة. يقول مولر :

إذا انضمّ البطل إلى السارد، فذلك على غرار خطّ مقارب، لأن المسافة التي تفصل بينهما تميل إلى الصّفر ولن تُلغى أبداً،

لكن الصّورة توحى بلعب شتيرنسي على المدّتين، لا يوجد في الواقع عند بروسست : فهناك فقط توقف للحكاية في النقطة التي اكتشف فيها البطل حقيقة حياته ومعناها، وبالتالي النقطة التي تنتهي فيها «قصة موهبة» هذه التي نذكر بأنها موضوع الحكاية السروسسية المصرّح به. والباقي، الذي نعرف سلفا نهايته عن طريق الرواية ذاتها التي تنتهي هنا، لا ينتمي بعد إلى الـ«موهبة»، بل إلى العمل الذي يأتي بعدها، ولا ينبغي بالتالي أن يكون إلّا مشروعاً فيه. فموضوع رواية «بمخا...» هو «مارسيل يصير كاتباً»، وليس «مارسيل الكاتب»، لأن هذه الرواية تظل رواية تكوين، وقد يكون اعتبارها «رواية عن المؤلف الروائي» - كما في رواية «مزيفو النقود»* - تشويهاً لمقاصدها وخصوصاً تحريفها لمعناها ؛ إنها رواية عن المؤلف الروائي

* *Faux monnayeurs.*

المقبل. «إن التَّمَّة - كما قال هيجل، بحق، عن رواية التكوين* - لا يبقى لها شيء مما هو روائي...» ؛ ومن المحتمل أن يكون بروست قد سرَّه أن يطبَّق هذه القاعدة على حكايته الخاصة : فالواقعة الروائية هي الالتماس أو البحث الذي ينتهي بالاكشاف (الكشف)، وليس الاستعمال الذي سيُسْتَعْمَل هذا الاكشاف فيما بعد. والاكشاف النهائي للحقيقة، و الالتقاء المتأخر بالموهبة، كسعادة العاشقين المجتمعين، لا يمكن إلا أن يكون نهاية، وليس مرحلة ؛ وبهذا المعنى، فإن موضوع رواية «بختا...» موضوع تقليدي فعلا. ومن ثم لا بُدَّ من أن تتوقف الحكاية قبل أن ينضمَّ البطل إلى السارد، لأنه لا يُتَصَوَّر أن يكتبها معنا كلمة : النهاية. فجملة السارد الأخيرة هي عندما يصل البطل - هي أن البطل يصل - أخيرا إلى جملة الأولى. ومن ثمَّ فالمسافة بين نهاية القصة ولحظة السرد هي الزمن الذي يحتاج إليه البطل ليكتب هذا الكتاب الذي يمثله، وليس الكتاب الذي يكشفه لنا السارد، بدوره، في مدة خاطفة كالبرق.

المستويات السردية

عندما يصرِّح دي كروي، وقد بلغ نهاية حكايته، بأنه قد أبحر لتوه من أورليانز الجديدة إلى هافر ده كراس، ثم من هافر إلى كالي كي يلتقي بأخيه على بُعد بضعة فراسخ، فإن المسافة الزمنية (والمكانية) التي كانت تفصل حتى ذلك الحين بين العمل المرويِّ والفعل السردى تتقلَّص تدريجياً إلى حدِّ الاختزال في الصفر أخيرا : فقد أفضت الحكاية إلى الهنا والآن، وانضمت القصة إلى السرد. ومع ذلك تبقى مسافة بين هذه الحوادث الأخيرة من غراميات الفارس وقاعة فندق «الأسد الذهبي» بشاغليها، الذين منهم الفارس نفسه ومضيفوه، حيث يروي هذه الحوادث بعد العشاء للمركز ده زنكور، وهي مسافة ليست في الزمن ولا في المكان، بل في الاختلاف بين العلاقات التي تقيمها الحوادث والقاعة بشاغليها آتخذ مع حكاية دي كروي ؛ وهي علاقات سميِّزها بكيفية تقريبية وغير مناسبة طبعاً ونحن نقول إن حوادث غراميات الفارس توجد في الداخل (أي داخل الحكاية) والقاعة بشاغليها يوجدون في الخارج. وما يفصل بين الطرفين ليس المسافة بقدر ما هو نوع من العتبة

* ع.م - رواية التكوين (Bildungsroman): مصطلح يستعمله النقاد الألمان على نطاق واسع ويقصدون به رواية تصف نمو البطل أو البطلة في شبابه أو شبابها.

التي يجسدها السرد نفسه، اختلاف في المستوى. فنندق «الأسد الذهبي»، والمركيز، والفارس الذي يقوم بدور السارد يوجدون - في نظرنا - داخل حكاية معينة، ليست حكاية دي كروي، بل حكاية المركيز، أي رواية «مذكرات رجل وجيه...» ؛ أما العودة من لويزيانا، والسفر من هافر إلى كالي، والفارس الذي يقوم بدور البطل فيوجدون داخل حكاية أخرى، هي حكاية دي كروي هذه المرة، التي هي متضمنة في الحكاية الأولى، ليس فقط بمعنى أن هذه الحكاية الأولى تحيطها بفاتحة وخاتمة (غائبة هنا من جهة أخرى)، ولكن أيضا بمعنى أن سارد الحكاية الثانية شخصية في الحكاية الأولى سلفا، وأن فعل السرد الذي ينتج الحكاية الثانية حدث مروي في الحكاية الأولى.

وسنعرف هذا الاختلاف في المستوى بقولنا إن كل حدث ترويه حكاية هو على مستوى قصصي أعلى مباشرة من المستوى الذي يقع عليه الفعل السردى المنتج لهذه الحكاية. فتحرير السيد ده رنكور لـ «مذكرات»ه التخيلية فعل (أدبي) منجز على مستوى أول، سنسميه خارج القصة ؛ والأحداث المروية في تلك الـ «مذكرات» (والتي منها الفعل السردى لدي كروي) توجد داخل هذه الحكاية الأولى، ولذلك سننتعها بأنها قصصية أو داخل القصة ؛ والأحداث المروية في حكاية دي كروي، وهي حكاية من الدرجة الثانية، ستمسى قصصية تالية(41). وبالمثل، فإن السيد ده رنكور بما هو «مؤلف» الـ «مذكرات» هو خارج القصة ؛ فبالرغم من أنه تخيلي، فإنه يخاطب جمهورا حقيقيا، كما يفعل روسو أو ميشليه تماما ؛ وهذا المركيز نفسه بما هو بطل هذه الـ «مذكرات» نفسها قصصي، أو داخل القصة، وكذلك دي كروي السارد في فندق «الأسد الذهبي»، وكذا من جهة أخرى مانون الذي يلحبه المركيز أثناء اللقاء الأول في باسي ؛ لكن دي كروي بطل حكايته الخاصة، ومانون البطلة وأخاها، والشخصيات الثانوية، هم قصصيون تالون ؛ هذه المصطلحات (قصصي تال، إلخ.) لا تدل على كائنات، بل على مواقف نسبية ووظائف(42).

ومن ثم يكون المقام السردى لحكاية أولى خارج القصة بطبعه، كما يكون المقام السردى لحكاية ثانية (قصصية تالية) داخل القصة بطبعه، إلخ. ولنلح على أن الطابع التخيلي المحتمل للمقام الأول لا يعدل هذا الوضع أكثر مما يعدل الطابع «الحقيقي» المحتمل للمقامات اللاحقة ؛ فالسيد ده رنكور ليس «شخصية» في حكاية

يضطلع بها الأب بريفو، بل هو المؤلف التخيلي لـ «مذكرات» نعرف من جهة أخرى أن مؤلفها الحقيقي هو بريفو، مثلما أن روبنسون كروزوي هو المؤلف التخيلي لرواية دانييل ديفو التي تحمل اسمه ؛ ومن ثم يصبح كل منهما (المركز وكروزوي) شخصية في حكايته الخاصة. فلا بريفو ولا ديفو يدخل في نطاق سؤالنا، الذي نذكر مرة أخرى بأنه يتناول المقام السردي، وليس المقام الأدبي. إن السيد ده رنكور وكروزوي ساردان - مؤلفان، وبصفتها كذلك فهما على مستوى سردي واحد مع جمهورهما، أي معي ومعك. وليس هذا حال دي كروي، الذي لا يخاطبنا أبدا، وإنما يخاطب المركز المعالج ؛ وبالعكس، فلو التقى هذا المركز التخيلي في كالي بشخصية حقيقية (كشستين وهو على سفر) لما كانت هذه الشخصية أقل قصصية، بالرغم من أنها حقيقية كأرمان - جان دوپليسيس ده ريشليو عند ديما أو نابليون عند بلزاك أو الأميرة ماتيلدا عند بروسست. وباختصار، إننا لن نخلط بين الطابع خارج القصة والوجود التاريخي الحقيقي، ولا بين الطابع القصصي (أو حتى القصصي التالي) والتخييل : فپاريز وباليك هما على مستوى واحد، ولو أن إحداهما حقيقية والأخرى تخيلية، ونحن دوما مواضيع حكاية، إن لم نكن أبطال رواية.

لكن ما كل سرد خارج القصة يُضطلعُ به بالضرورة عملاً أدبياً وما محرّكه يُضطلعُ به ساردا - مؤلفاً قادراً على أن يخاطب - كالمركز ده رنكور - جمهوراً يُنعتُ بأنه كذلك⁽⁴³⁾. فالرواية في شكل يوميات شخصية (كرواية «يوميات خوري في الأرياف» أو رواية «السفوفنية الرعوية») لا تستهدف مبدئياً أي جمهور، إن لم يكن أي قارئ. وقس على ذلك الرواية الترسُّلية، سواء أضمّنت مترسلاً واحداً (كرواية «پامبلا...») أو رواية «آلام قوتر» أو رواية «أوبرمان»، التي تُنعتُ غالباً بأنها يوميات متنكرة في مراسلات⁽⁴⁴⁾، أم عدّة مترسّلين (كرواية «هلونز الجديدة» أو رواية «العلاقات الخطيرة») : فجورج برنانوص وأندريه جيد وصمويل رتشاردسن ويوهان فولفكانك فون كوته وإتيان ده سينانكور وروسو ولاكلو يدون هنا مجرد «ناشرين»، لكن المؤلفين التخيليين لهذه اليوميات الشخصية أو هذه «الرسائل التي جمعها... ونشرها» لا يُعتَبَرُونَ «مؤلفين» طبعا (بخلاف رنكور أو كروزوي أو جيل بلا). ثم إن السرد خارج القصة لا يُضطلعُ به بالضرورة حتى بصفته سرداً مكتوباً : فلا شيء يزعم أن مُرسو أو مالون كتب النص الذي نقرأه بصفته

مونولوجهما الداخلي، ومن المسلم به أن نص رواية «شجرات الغار مقطوعة» لا يمكن أن يكون سوى «تيار وعي» - لم يُكتب، ولم يُتحدث به أيضا - يلتقطه ديجاردان ويدونه خفية : فخاصية الخطاب المباشر هي أنه يقصي كل تحديد شكلي للمقام السردي الذي يشكّله.

وبالعكس، فإن كل سرد داخل القصة لا يُنتج بالضرورة - كسرد دي كريبو داخل القصة - حكاية شفوية ؛ وإنما يمكنه أن يقوم على نص مكتوب، كالمذكورة التي لا متلقّي لها والتي حررها أدولف، بل على نص أدبي تخيلي، عمل أدبي داخل العمل الأدبي، كـ«قصة» «الوقح العجيب»*، التي يكتشفها نُحوري رواية «ضون كيخوطه» في حقيية، أو أقصوصة «الطموح حبا»* التي نشرها في مجلة تخيلية بطل رواية «ألبير سافاروس»*، الذي هو مؤلف داخل القصة لعمل أدبي قصصي تال. لكن يمكن الحكاية الثانية أيضا ألا تكون شفوية ولا مكتوبة، وتبدو - صراحة أو ضمنا - حكاية داخلية (هكذا هو حلم جوكايل في قصيدة «موسى النجّي...») أو (بكيفية أكثر تواترا وأقل فوطبيعية) أي نوع من الذكرى التي تتذكرها شخصية (في الحلم أو في غير الحلم) : هكذا (ونعرف كم أدهشت هذه الجزئية بروست) تتدخل في الفصل الثاني من أقصوصة «سيلفيا»* حادثة أنشودة أدريان (وهي «ذكرى نصف محلوم بها»):

عُدْتُ إلى سريري ولم أستطع أن أجد فيه راحتي. وبينما غرقت في نصف إغفاءة، مرُّ شبابي كله في ذكرياتي... تخيلتُ قصرا من عهد هنري الرابع، إلخ (45).

ويمكن الحكاية الثانية أخيرا أن يتولاها تمثيل غير لفظي (بصري في أغلب الأحيان)، نوع من الوثيقة الإيقونية، التي يحوّلها السارد إلى حكاية وهو يصفها بنفسه (كاللوحة المصوّرة بالألوان والتي تمثل هجر آريان، في قصيدة «عُرسُ پيليوس وثيصوص»*، أو زريّة الطوفان في قصيدة «موسى النجّي...»)، أو - في أندر الأحوال - وهو يجعل شخصية تصفها (كلوحات حياة يوسف التي يعلّق عليها عمران في قصيدة «موسى النجّي...» نفسها).

- * *Curieux Impertinent.*
- * *L'Ambitieux par amour.*
- * *Albert Savarus.*
- * *Sylvie.*
- * *De Nuptiis Pelei et Thetidos.*

الحكاية القصصية التالية

الحكاية من الدرجة الثانية شكل يرقى إلى أصول السرد الملحمي ذاتها، ما دامت الأناشيد من IX إلى XII من ملحمة «الأوديسه»، كما نعلم جيداً، مخصصة للحكاية التي يحكيها عوليس أمام مجمع الفياستيين. وقد دخلت هذه الطريقة (التي نعرف من جهة أخرى توظيفها الضخم في قصص «ألف ليلة وليلة»)، عن طريق فرجيليوس ولودوفيكو آريوسطو لاريوسط وبناردو تاسو، دخلت في العصر الباروكي إلى التقاليد الروائية، وتتكون معظم رواية «أستري»، مثلاً، من حكايات تحصل عليها هذه الشخصية أو تلك. وقد استمرت ممارسة هذه الطريقة في القرن XVIII، بالرغم من منافسة أشكال جديدة كالرواية الترسلية؛ نبيّن ذلك جيداً في رواية «مانون ليسكو» أو رواية «ترهسترام شاندي»، أو رواية «جاك القدري»، بل إن مجيء الواقعية لم يمنعها من البقاء على قيد الحياة عند بلزاك (رواية «مصرف نوسينغن»، رواية «دراسة أخرى للمرأة»^{*}، أقصوصة «التزل الأحمر»، أقصوصة «سارازين»، رواية «الجلد المحبب» وأوجين فرومتان (رواية «دومينيك»^{**})؛ ويمكننا أيضاً أن نلاحظ استفحالا معيناً لهذا الموقع عند جول أميدي باري دورفيل، أو في رواية «مرتفعات وذرنيك» (حكاية إيزابيلاً لنيلي، التي ترويها نيلى لسلوكوود، ويدونها لوكوود في يومياته)، وخصوصاً رواية «اللورد جيم»، التي يبلغ فيها التشابك أقصى مدى المعقولة المشتركة. وقد تتعدى الدراسة الشكلية والتاريخية لهذه الطريقة قصدنا إلى حد كبير، ولكن - في سبيل ما سيأتي - لا بد لنا على الأقل من أن نتميز هنا بين الأنماط الرئيسية من العلاقة، التي تستطيع أن تربط الحكاية القصصية التالية بالحكاية الأولى التي تندرج فيها.

يتمثل النمط الأول من العلاقة في سببية مباشرة بين أحداث القصة التالية وأحداث القصة، تضيف على الحكاية الثانية وظيفة تفسيرية. إنه «لهذا السبب» الجلزاكسي، لكن وقد اضطلعت به هنا شخصية، سواء أكانت القصة التي ترويها قصة شخصية أخرى (أقصوصة «سارازين») أم كانت - في أغلب الأحيان - قصتها هي (عوليس، دي كرو، دومينيك). وتجب كل هذه الحكايات، صراحة أو ضمناً، على سؤال من نمط «ما الأحداث التي أدت إلى الوضع الحالي؟». وفي

* Autre étude de femme.

** Dominique.

أغلب الأحيان، فما فضول المستمعين داخل القصة إلا ذريعة للإجابة على فضول القارئ (كما في المشاهد الاستعراضية للمسرح الكلاسيكي)، وما الحكاية القصصية التالية إلا متغيرٌ للاسترجاع التفسيري. الأمر الذي يستتبع تنافرات بين الوظيفة المزعومة والوظيفة الحقيقية - تُبددُ عموماً لصالح الوظيفة الثانية : ففي النشيد XII من ملحمة «الأوديسة»، مثلاً، يوقف عوليس حكايته عند الوصول إلى جزيرة كاليبسو، مع أن معظم مستمعيه يجهلون التثمة ؛ والذريعة أنه رواها باختصار في الليلة السابقة لألفينوس وأرنتي (النشيد VII) ؛ والسبب الحقيقي طبعاً هو أن القارئ يعرفها بالتفصيل من الحكاية المباشرة في النشيد V ؛ يقول عوليس :

عندما تُعرف القصة، أكره أن أروها ثانية(46).

وهذا الكره هو أولاً كره الشاعر نفسه.

ويقوم التمث الثاني على علاقة موضوعاتية تماماً، لا تستتبع بالتالي أي استمرارية زمكانية بين القصة التالية والقصة : إنها علاقة مُقَابَلَة (تعاسة آريان المهجورة، في غمرة عرش ثيصوص البهيج) أو مُمَاتَلَة (كما هو الشأن عندما تتردد جوكايل - في قصيدة «موسى النجى...» - في تنفيذ الأمر الإلهي فيروي لها عمران قصة تضحية إبراهيم). وبنية الإرساد* الشهيرة - التي أجلتها كثيراً «رواية [الستينات] الجديدة» إلى عهد قريب - شكل متطرف طبعاً من علاقة المماثلة هذه، مدفوع إلى أقصى حدود التماهي. ثم إنه يمكن العلاقة الموضوعاتية، عندما يدركها المستمعون، أن تمارس تأثيراً على الوضع القصصي : فحكاية عمران لها أثر فوري (وهدف أيضاً) هو إقناع جوكايل ؛ إنها أمثلة ذات وظيفة إقناعية. ونعلم أن أنواعاً حقيقية، كالخرافة الرمزية أو الخرافة الحكيمية (الخرافة الحيوانية)، تقوم على ذلك الأثر التحذيري للمماثلة: فأمام الدهماء المتمردة، يروي مينينوس أكريباً قصة الجوارح والمعدة؛ ثم - يضيف تيتوس ليفيوس - «يبين إلى أي حد كان العصيان الباطني للجسد مشابهاً تمرد الدهماء على مجلس الشيوخ، وبذلك ينجح في إقناعهم»(47). وسنجد عند بروست توضيحاً تمثلياً أقل نجاعة لقوة المثال هذه.

* م.ع. - انظر بخصوص ذلك، مثلاً: جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمها وعلق عليها صياح الجهم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، صص. 261-290.

ولا يتضمّن النمط الثالث أيّ علاقة صريحة بين مستويي القصة : ففعل السرد نفسه هو الذي يؤدي وظيفة في القصة (بمعزل عن المضمون القصصي التالي)، هي : وظيفة التسلية، مثلاً، أو وظيفة الإعاقة أو هما معا. ولاشك في أن أشهر مثال على ذلك يوجد في قصص «ألف ليلة وليلة»، حيث تصدّ شهرزاد الموت بواسطة حكايات متجددة، أيّاً كانت (شريطة أن تثير اهتمام السلطان). ويمكن أن نلاحظ أن أهمية المقام السرد في ازدياد مستمر، من النمط الأول إلى الثالث. ففي النمط الأوّل، تكون العلاقة (علاقة التسلسل) مباشرة ؛ إنها لا تمرّ من الحكاية، وقد يمكن جيّداً أن تستغني عنها : فالعاصفة هي التي قذفت بعوليس إلى ساحل فياسيّة، سواء أروى ذلك أم لم يروه، والتحويل الوحيد الذي تُدخِلُهُ حكايته ذو طابع معرفي محض. وفي النمط الثاني، تكون العلاقة غير مباشرة وتُتوسّط لها توسطاً صارماً بالحكاية التي لا غنى عنها للتسلسل : فمغامرة الجوارح والمعدة تهديء الدهماء شريطة أن يرويها لهم مينينيوس. وفي النمط الثالث، لا تكون العلاقة بعدُ إلا بين الفعل السرد والوضع الحاضر، و(يكاد) لا يكون المضمون القصصي التالي أكثر أهمية من الرسالة التوراتية في أثناء عملية التعطيل* على منبر الكونغرس. وتؤكد هذه العلاقة جيّداً - لو كان هناك ما يدعو إلى ذلك - أن السرد فعلٌ كأَيِّ فعلٍ آخر.

الانصرافات

إن المرور من مستوى سردي إلى آخر لا يمكن مبدئياً أن يضمّنه إلا السرد، وهو فعل يقوم بالضبط على إدخال معرفة وضع في وضع آخر بواسطة خطاب. وكلُّ شكل آخر من العبور، إن لم يكن مستحيلاً دوماً، فهو على كل حال انتهاكيٌّ دوماً. ويبروي خوليو كورتاثار في موضع ما قصة رجل اغتالته إحدى شخصيات الرواية التي هو في طور قراءتها ؛ وهذا شكل معكوس (ومتطرّف) من المحسن السرد الذي كان الكلاسيون يسمّونه انصراف المؤلف، والذي يقوم على الزعم أن الشاعر «يُحدث بنفسه الآثار التي يتغنّى بها»⁽⁴⁹⁾، وذلك كما هو الشأن عندما يُقال إن فرجيليوس «قتل» ديدون في النشيد IV من ملحمة «الإنياذة»، أو عندما يكتب ديدرو - بكيفية أكثر التباساً - في رواية «جاك القدرّي» :

* م.ع. - التعطيل (filibuster): اللجوء في البرلمان - وخصوصاً في الولايات المتحدة الأمريكية - إلى إلقاء الخطب الطويلة، إلخ.، سعياً في إعاقة التصديق على مشروع قانون.

ما الذي قد يمنعني من تزويج السيد ومن جعله مخدوعاً ؟

أو أيضاً، وهو يخاطب القاري :

لنعد إرداف القروية وراء مرافقها ولتركسهما يذهبان ولنعد إلى مسافرتنا، إن كان ذلكم برضيتكم (50).

ودفع شتيرن هذا الأمر إلى حدّ التماس تدخّل القاري، المتوسّل إليه أن يفلق الباب أو يساعد السيد شاندي على العودة إلى سريره، لكن المبدأ واحد : فكل تطفّل من السارد أو المسرود له خارج القصة على الكون القصصي (أو من شخصيات قصصية على كون قصصي تالي، إلخ.)، أو العكس (كما عند كورتان)، يُحدث أثر غرابة إمّا مضحكة (عندما يُصوّر - مثل شتيرن أو ديدرو - بلهجة الدّعابة) وإمّا خارقة.

وسنشمّل هذه الانتهاكات كلّها بمصطلح الانصراف السردّي (51). إن بعضها، المتبدّل والسادج كانصرافات البلاغة الكلاسيّة، يلعب على الزمنية المزدوجة للقصة والسرد ؛ ذلك هو شأن بلزاك في مقطع سبق الاستشهاد به من رواية «الأوهام المفقودة» :

بينما يتسلّق الكاهن الوقور منحدرات أنكوليم، ليس من العبث تفسير...

وذلك كما لو كان السرد مزامناً للقصة وكان عليه أن يُعني أزميتها الميته. وهذا النموذج الشائع جدّاً هو الذي اقتدى به پروست عندما كتب مثلاً :

لم يعد لديّ الوقت - قبل سفري إلى باليك - للشروع في تصويرات للمجتمع...

أو :

أكتفي هنا - على قدر ما يتوقف القطار وعلى قدر ما يهيج المستخدم ضونصير، كراتفاست، ماينفيل، إلخ. - بأن أدون ما يذكّرني به الشاطي الصغير أو الموقع العسكري،

أو أيضا :

لكن حان الوقت للحاق بالبارون الذي يتقدم... (52)

ونعلم أن تلاعبات شتيرن الزمنية أكثر جرأة بعض الكثرة، أي أنها أكثر خرقية بعض الكثرة، كما هو الشأن عندما تجبر استطرادات تروسترام السارد (خارج القصة) أباه (في القصة) على تمديد قبولته بأكثر من ساعة (53)، لكن المبدأ واحد هنا أيضا (54). وليست بيرانديلية* مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»* أو مسرحية «الليلة نرتجل»* حيث المسرحيون أنفسهم أبطال وممثلون بالتناوب، ليست، بمعنى من المعاني، سوى تمطيط واسع للانصراف؛ ويقال الشيء نفسه عن كل ما ينحدر من هذه البيرانديلية في مسرح جان جونييه مثلا، وعن تغييرات مستوى الحكاية الروب - كرهية* (شخصيات تفلت من لوحة، من كتاب، من قصاصة صحفية، من صورة شمسية، من حلم، من ذكرى، من استيهام، إلخ.). وكل هذه التلاعبات تبرز، بحدة آثارها، أهمية الحد الذي تتفنن في تجاوزه بالرغم من مشابهة الواقع، والذي هو السرد (أو التمثيل) نفسه بالضبط؛ وهو تخم متحرك، ولكنه مقدس، بين عالمين: عالم يُروى فيه، وعالم يُروى عنه. الأمر الذي يستتبع القلق الذي دل عليه بورخيس بحق:

توحي مثل هذه الاختراعات بأنه إذا أمكن شخصيات متخيل أن تكون قراء أو متفرجين، أمكننا - نحن قراءها أو المتفرجين عليها - أن نكون شخصيات تخيلية (55).

وأكثر ما يزعج في الانصراف هو بالضبط الفرضية غير المقبولة والملحقة والتي مفادها أن خارج القصة ربما هو قصصي دائما سلفا، وأن السارد والمسرد لهم - أي أنا وأنت - ربما ينتمون أيضا إلى حكاية ما.

ويقوم محسن أقل جرأة، ولكن يمكن ربطه بالانصراف، على أن يُروى ما قُدم (أو ما يسهل التكهن به) بصفته قصصياً تاليا في مبدئه أو - إن شئنا - في أصله،

* م.ع. - بيرانديلية (ع): نسبة إلى المؤلف المسرحي الإيطالي لويجي بيرانديلو.

* *Sei personaggi in cerca d'autore.*

* *Questa sera si recita a soggetto.*

* م.ع. - روب - كرهية (ع): نسبة إلى الروائي الفرنسي آلان روب - كرهية.

أن يُروى - مع ذلك - بصفته قصصياً (على المستوى السردى نفسه الذي عليه السياق) : كما لو أن المركيز ده ورنكور، بعد أن اعترف بأنه استمد قصة غراميات دي كريبو من دي كريبو نفسه (أو حتى بعد أن ترك دي كريبو يتحدث خلال بضع صفحات)، استأنف بعد ذلك الحديث ليروي تلك القصة بنفسه، دون أن «يتظاهر» بعد، كما قد يقول أفلاطون، «بأنه صار دي كريبو». ولعل النمط الأصلي لهذه الطريقة هو محاوره «ثيتيتوس أو في العلم»^{*}، التي نعلم أنها تقوم على حديث بين سقراط وثيودوروس وثيتيتوس، حديث ينقله سقراط نفسه لأوقليدس، الذي ينقله لستيبسيون. لكن - كما يقول أوقليدس - تحاشيا «للضجر من هذه العبارات المقحمة في الخطاب، عندما يقول سقراط مثلا وهو يتحدث عن نفسه : «وأنا أقول»، أو «وأنا أجيب»، أو وهو يتحدث عن مكالمته : «وافق» أو «لم يوافق»، حررت المحادثة في شكل «حوار مباشر لسقراط مع مكالمته»⁽⁵⁶⁾. وأشكال السرد هذه التي تبدو فيها المحطة القصصية التالية، المذكورة أو غير المذكورة، مستبعدة على الفور لصالح السارد الأول، الأمر الذي يقتصد نوعاً ما مستوى سردياً (أو أحيانا عدة مستويات سردية) - هذه الأشكال نسميها قصصياً تالياً مختزلاً (والمضمر : مختزلاً في القصصي) أو قصصياً كاذباً.

والحق أن الاختزال ليس واضحاً للأذهان دائماً ؛ وبعبارة أدق : إن الاختلاف بين القصصي التالي والقصصي الكاذب لا يُدرك دوماً في النص السردى الأدبي، الذي (خلافاً للنص السينمائي) لا يتوفر على سمات قادرة على وسم الطابع القصصي التالي لمقطع من المقاطع⁽⁵⁷⁾، ما عدا سمة تغيير ضمير الشخص : فلو حل السيد ده ورنكور محل دي كريبو ليروي مغامرات هذا الأخير، لبرز الاستبدال فوراً في التحول من أنا إلى هو ؛ لكن عندما يعيش بطل أقصوصة «سيلفيا» لحظة من شبابه ثانية في الحلم، فإنه لا شيء يتيح لنا البت فيما إذا كانت الحكاية عندئذ حكاية ذلك الحلم، أو حكاية مباشرة - فيما وراء المقام الحلمى - لتلك اللحظة.

من كتاب «جان سانتوي» إلى رواية «بحنا...»
أو انتصار القصصي الكاذب

بعد هذا اللّف الآخر، سيكون من الأسهل علينا وصف خصائص الاختيار

* Θεαίτητος η περί ἐπιστήμης.

السردى الذى أجراه پروست، عمداً أو عن غير عمد، فى رواية «بختا عن الزمن الضائع». لكن قبل أن نقوم بذلك، لابد لنا من التذكير أولاً بما كان عليه اختيار پروست فى عمله السردى الكبير الأول، أو على الأصح فى الطبعة الأولى من رواية «بختا...»، أى فى كتاب «جان سانتوي». ففى ذلك الكتاب ينشطر المقام السردى شطرين : فالسارد خارج القصة، الذى لا يحمل اسماً (ولكنه أقنوم أول للبطل، نراه فى أوضاع تُنسب فيما بعد إلى مارسيل)، يكون فى عطلة مع صديق له فى جَوْن كوناكارنو ؛ ويرتبط الفَتَيَانِ بكاتب اسمه سٌ (ثانى أقنوم للبطل) يتعهد بطلب منهما أن يقرأ عليهما كل مساء الصفحات التى كتبها، نهاراً، من رواية قيد التحرير. ولا تُنسخُ هذه القراءات الجزأة، لكن بعد ذلك ببضع سنوات، وبعد موت سٌ، يقرّر السارد أن ينشر الرواية التى يتوفر - بطريقة نجهلها - على نسخة منها. وهذه الرواية هى كتاب «جان سانتوي» الذى بطله مجملٌ ثالث طبعاً لمارسيل. هذه البنية المفكوكة قديمة بعض القدم، مع اختلافين بسيطين عن التقاليد التى تمثلها رواية «مانون ليسكو»، هما : أن السارد داخل القصة لا يروي هنا قصته الخاصة، وأن حكايته ليست شفوية وإنما هى مكتوبة، وأدبية أيضاً، مادامت رواية. وسنمحص فيما بعد الاختلاف الأول الذى يهّم مشكلة الـ«شخص»، لكن لابد من الإلماح هنا على الاختلاف الثانى، الذى ينم - فى عصر لم تعد فيه تلك الطرائق مستعملة إلا قليلاً - عن خجل معين من الكتابة الروائية وعن حاجة بديهية إلى «الابتعاد» عن سيرة جان هذه - التى هى أقرب، من رواية «بختا...»، إلى السيرة الذاتية. ويزداد الانشطار السردى حدة مرة أخرى بسبب الطابع الأدبى - بل «التخيلى» (ما دام روائياً) - للحكاية القصصية التالية.

ولابد من الإبقاء من هذا الطور الأول على أن پروست لم يكن يجهل ممارسة الحكاية «ذات الأدرج»^٥، وأنه كان قد خضع لإغرائها. هذا، فضلاً عن أنه يلّمح إلى هذه الطريقة فى صفحة من كتاب «الهاربة» :

غالباً ما يزعم الروائيون فى مدخل رواياتهم أنهم، وهم يتجولون فى بلد من البلدان، صادفوا امرءاً روى لهم عن حياة شخص. وحينئذ يتركون الكلمة لهذا الصديق العارض، والحكاية التى يرويها لهم هى روايتهم بالضبط. هكذا

٥. م.ع. - حكاية «ذات أدرج» (بالفرنسية: *trécit «à tiroir»* وبالانكليزية: *«Chinese-box narrative»*): حكاية تضم حبكة مشاهد غريبة عن الحدث الرئيسى مُترجّة فيها كالجواهر.

تروى حياة فابريس ضيل ضونكو لستدال من قبل كاهن قانوني من
بادوفا. ولم نود، عندما نحب، أي عندما يبدو لنا وجود شخص آخر
مكتنفا بالأسرار، أن نجد مثل هذا السارد المطلع ! ولاشك في أنه موجود.
أفلا نروي، نحن أنفسنا، غالبا، دون أي هوى، حياة هذه المرأة أو تلك
لصديق من أصدقائنا أو لغريب لم يكن يعرف شيئا عن غرامياتها فيصفي
إلينا باهتمام؟ (58)

وتبين أن هذه الملاحظة لا تخص الإبداع الأدبي وحده، بل تشمل أيضا النشاط
السردى الأكثر شيوعاً، كما يمكن أن يُمارس - على سبيل المثال لا الحصر - في وجود
مارسيل : فهذه الحكايات التي يرويها زيد لعَمُرو بصدد قيس هي بالذات نسيج
«تجربتنا» التي معظمها ذو طابع سردى.

ولا تعطي تلك السوابق وذلك التلميح إلا مزيداً من الإبراز لهذه السمة
المهيمنة المتميزة لسرد رواية «بمخاط...»، والتي هي الإقصاء المنظم تقريبا للحكاية
القصصية التالية. ففي بادئ الأمر، يتلاشى وهم المخطوطة المكتشفة لصالح سرد
مباشر يقدم فيه البطل - السارد حكايته صراحة بصفتها عملاً أدبياً، ومن ثم يضطلع
بدور المؤلف (التخيلى)، مثل جيل بلا أو روبنسون كروزوي في اتصال مباشر
بالجمهور. الأمر الذي يستتبع استعمال عبارة «هذا الكتاب» أو «هذا
المصنّف» (59)، إشارة إلى حكايته ؛ وهذه الـ«نحن» الأكاديمية (60) ؛ وتلك
التوجهات إلى القارئ بالخطاب (61) ؛ وأيضاً هذا الحوار الكاذب الطريف على طريقة
شتيرن أو ديدرو :

سيقول القارئ : «كل هذا لا يخبرنا بشيء عن...» - وهذا مؤسف
جدا بالفعل، يا سيدي القارئ. وبكيفية أسوأ مما تظن... - والحاصل، هل
قدمتك السيدة داراجون للأمير ؟ - كلا، ولكن اسكت ودعني
أستأنف حكايتي (62).

ولم يكن الروائي التخيلي لكتاب «جان سانتوي» يسمح لنفسه بمثل ذلك، وهذا
الاختلاف يحدّد مدى التقدّم المحرّز في تحرّر السارد. ثم إن الإدراجات القصصية
التالية غائبة تماماً تقريبا من رواية «بمخاط...» : فلا يمكن أن تُذكر في هذا الصدد إلا
الحكاية التي يخبر فيها سوان مارسيل بحديثه مع الأمير ده كيرمانت المعتيق

للسردية الموسيقيّة⁽⁶³⁾، وتقارير أيمي عن تصرف ألبيرتين الماضي⁽⁶⁴⁾، وخصوصاً الحكاية المنسوبة إلى الأخوين كونكور عن حفلة عشاء عند آل فيردوران⁽⁶⁵⁾. زد على ذلك أننا سنلاحظ أن المقام السردى في هذه الحالات الثلاث مركز عليه بحيث يُناقس الحدث المنقول أهميّةً : فتحيزُ سوان الساذج أهم عند مارسيل من اهتداء الأمير؛ وأسلوب أيمي المكتوب، بأقواسه ومزدوجاته المعكوسة، معارضة خيالية؛ والكونكور الكاذب، وهو معارضة حقيقية، تبدو هنا كأنها صفحة من الأدب وشهادة على تفاهة الآداب أكثر مما تبدو وثيقة عن صالون فيردوران؛ وهذه الأسباب المختلفة، لم يكن بالإمكان اختزال تلك الحكايات القصصية التالية، أي جعل السارد يتولّى أمرها.

أما فيما عدا ذلك، فإن ما تمارسه الحكاية في رواية «بجثا...» باستمرار هو ما أسميناه القصصي الكاذب، أي حكاية ثانوية في مبدئها، ولكن البطل - السارد يرُدّها فوراً إلى المستوى الأوّل ويتولّى أمرها، مهما كان مصدرها. وتصدر معظم الاسترجاعات التي سجلناها في فصلنا الأوّل إمّا عن ذكريات يتذكرها البطل (وبالتالي عن نوع من الحكاية الداخليّة على طريقة نرفال) وإمّا عن أخبار يرويها شخص ثالث للبطل. وتنتمي إلى النمط الأوّل، مثلاً، الصفحات الأخيرة من كتاب «الفتيات المزهرات»، التي تذكر حفلات بالبيك النهارية المشمسة، ولكن من خلال الذكرى التي احتفظ بها عنها البطل العائد إلى باريس :

ما رأيته ثانية على الدوام تقريباً عندما كنت أفكر في بالبيك كان هو اللحظات التي، في كل صباح، خلال الموسم الجميل*...؛

وبعد ذلك ينسى الاستحضر ذريعتَه الذاكرية وينمو لذاته، في حكاية مباشرة، حتى آخر سطر، بحيث لا يلاحظ كثير من القراء اللَّفَّ الزمكانيّ الذي كان قد أحدثه، ويؤمنون بمجرد «عودة إلى الوراء» متساوية القصة دون تغيير للمستوى السردى ؛ كما تنتمي إلى النمط الأوّل، العودة إلى عام 1914، في أثناء الإقامة بباريس عام 1916، والتي تُقدّم بهذه الجملة :

كنت أفكر أنني لم أكن قد رأيت ثانية منذ مدة طويلة أيّاً من الأشخاص الذين كانوا معيّنين في هذا المصنّف. وفي سنة 1914 فقط...⁽⁶⁷⁾ ؛

* م.ع. - الموسم الجميل (La belle saison): نهاية الربيع والصيف.

وتلي ذلك حكاية مباشرة عن تلك العودة الأولى، كما لو لم يكن ذلك ذكرى مستحضرة خلال العودة الثانية، أو كما لو لم تكن هذه الذكرى هنا سوى ذريعة سردية، ما يسميه بروسست بحق «طريقة انتقال» ؛ ويأتي مثال آخر على النمط الأول بعد ذلك يبضع صفحات، حيث المقطع المخصص لزيارة سان - لو (68)، والذي يبدأ بصفته استرجاعا متساوي القصة، ينتهي بهذه الجملة التي تكشف، بعد فوات الأوان، عن مصدرها الذي هو الذاكرة :

وأنا أتذكر هكذا زيارة سان - لو....

لكن لابد من التذكير خصوصا بأن قسم «كومبري I» حُلْمُ أرق، وبأن قسم «كومبري II» «تذكر لا إرادي» يُثيره مذاق حلوى المادلين، وبأن كل ما يلي ذلك، انطلاقا من قسم «حب لسوان»، هو مرة أخرى استحضار من الأرق: فرواية «بجثا...» كلها هي في الواقع استرجاع قصصي كاذب واسع باسم ذكريات «الذات الوسيطة»، التي يضطلع بها السارد النهائي ويتولى أمرها في الحال بصفقتها حكاية.

أما النمط الثاني (أخبار يرويها شخص ثالث للبطل)، فتتنمي إليه كل تلك الحوادث المذكورة في فصلنا السابق بصدد مشاكل التبئير، والتي حدثت دون حضور البطل، ولم يمكن بالتالي أن يُطلع عليها السارد إلا بحكاية وسيطة : ذلك هو شأن ظروف زواج سوان، والمساومات بين نوريوا وفافنهايم، ووفاة بيركوط، وتصرف جيلبيرت بعد وفاة سوان، والتخلف عن حفلة الاستقبال عند لايرما (69) : فمصدر هذه الأخبار كما رأينا صريح تارة، وضمني تارة أخرى، لكن مارسيل يحرص حرصا شديدا في كلتا الحالتين على أن يدمج في حكايته ما يستمد من كوطار، أو من نوريوا، أو من اللدوقة، أو ممن لا يعلمه إلا الله، كما لو أنه لا يتحمل أن يتنازل لغيره عن أدنى قسط من امتيازه السردى.

والحالة الأكثر نمطية، والأكثر أهمية طبعاً، هي هنا حالة قسم «حب لسوان». فهذه الحادثة، في مبدئها، قصصية تالية لسبين : أولا، لأن جزئياتها نقلها لمارسيل سارد غير محدد في لحظة غير محددة، ثم لأن مارسيل يتذكر هذه الجزئيات خلال بعض ليالي أرقه : إنها إذن ذكريات حكايات سابقة يجمع منها السارد خارج القصة، مرة أخرى، رأس المال كله ويروي باسمه الخاص كل هذه القصة الواقعة قبل

ولادته، مدخلا عليها سمات دقيقة من وجوده اللاحق (70)، تبدو فيها كأنها توقيع وتَمَنُّع القارئ من نسيانه مدة طويلة جداً : وهو مثال جميل على الأنانية السردية. وكان بروسست قد ذاق ملذات القصصيّ التالي البالية لأول مرة في كتاب «جان سانتوي»، ويبدو كأنه أقسم على ألا يعود إليها أبداً، وعلى أن يحتفظ لنفسه (أو على أن يحتفظ للناطق باسمه) بالوظيفة السردية كلها. وكان قسم «حبّ لسوان» الذي يرويه سوان نفسه، كان سيعرّض للخطر وحدة المقام هذه وهذا الاحتكار من البطل. فعلى سوان - أقنوم مارسيل السابق (71) - ألا يكون بعد، في اقتصاد رواية «بمخاط...» النهائي، سوى رائد بئيس ناقص ؛ ومن ثم لا حقّ له في «الكلام»، أي في الحكاية - وأقل من ذلك (وسنرجع إلى هذا) في الخطاب الذي يحملها ويرافقها ويعطيها معنى. لهذا، فإن مارسيل، ومارسيل وحده، هو الذي عليه في آخر المطاف، وبالرغم من كل المغامرات العاطفية الأخرى، أن يروي تلك المغامرة التي ليست مغامرته هو. ولكنها مغامرة تجسّدها مغامرته مسبقاً - كما يعلم الجميع - وتحتّمها إلى حدّ ما. ونتعرّف هنا أيضاً تأثير بعض الحكايات القصصية التالية غير المباشر، المحلّل آنفاً : فحب سوان لأوديت ليس له مبدئياً أي أثر مباشر على مصير مارسيل (72)، وهذه الصفة قد يعتبر المعيار الكلاسيكيّ حبّ سوان على الأرجح عرضياً تماماً ؛ لكن أثره غير المباشر - أي تأثير المعرفة التي ينالها مارسيل عن ذلك الحبّ بواسطة حكاية ما - أثر جسيم بالمقابل. وهو بنفسه من يشهد على ذلك في هذه الصفحة من كتاب «سُدوم وعامورة» :

فكرت حينها في كل ما قد علمته عن حبّ سوان لأوديت، وعن الطريقة التي كان يُخدع بها سوان طيلة حياته. والواقع أنني إذا شئت أن أفكر في ذلك، فإن الفرضية التي جعلتني أنني شيئاً فشيئاً طبع ألبيرتين كله وأوّل تأويلاً مؤلماً كل لحظة من لحظات حياة لم أستطع أن أتحمك فيها بأكملها، كانت هي الذكرى، الفكرة المتسلّطة - فكرة طبع السيدة سوان، كما قد روي لي عنه. وساهمت هذه الحكايات في جعل خيالي يتظاهر، في المستقبل، بافتراض أن ألبيرتين، بدلا من أن تكون الفتاة الطيبة التي كانت، كانت قادرة على أن تتسم بالخلاعة نفسها والقدرة نفسها على الخدعة التي تتسم بها عاهرة سابقة، وفكرت في كل المعانيات التي كانت تنتظرني في هذه الحالة لو كان عليّ أن أحبها في يوم من الأيام (73).

سَاهَمَتْ هذه الحكايات... : إنه بسبب حكاية حبّ عاشه سوان
سيستطيع مارسيل فعلاً أن يتخيّل في يوم من الأيام ألبيرتينسا شبيبة بأوديت :
خائنة، فاجرة، صعبة المقابلة، وبالتالي من الصعب أن يُغرم بها. ونعرف العاقبة. سلطة
الحكاية...

ولا ننسَ، على كل حال، أنه إذا استطاع أوديبوس أن يفعل ما لا يفتر كل
واحد يشتهي، كما يُقال، فذلك لأنّ وَجِيّاً روى مسبقاً بأنه سيقتل يوماً أباه ويتزوج
أمه : فلولا الوحي، لما كان النفي، وبالتالي لما كان التخفي، وبالتالي لما كان قتل الأب
ولما كان الاستحرام. فوجي مأساة «أوديبوس - الملك» * حكاية قصصية تالية
بصيغة المستقبل، سيطلق نطقها وحده «الآلة الجهنمية» القادرة على تنفيذه. وهو
ليس نبوءة تتحقق، بل فخر في شكل حكاية، فخر «بصيد». أجل، سلطة الحكاية
(وحيلتها). فمن الحكايات ما يجي (شهرزاد) ومنها ما يميت. ولن نحسن الحكم على
قسم «حب لسوان» إذا لم نفهم أن هذا الحب المروي أداة للقدر.

الشخص

لقد أمكننا أن نلاحظ حتى الآن أننا لا نستعمل مصطلحي «حكاية بضمير
المتكلم، أو حكاية بضمير الغائب» * إلا وهما مقرونان بمزدوجتي الاحتجاج. فهاتان
العبارتان الشائعتان تبدوان لي فعلاً غير مناسبتين، من حيث أنهما تركّزان التنويع على
العنصر الثابت من عناصر الوضع السردى، أعني الحضور - الصريح أو الضمني -
لـ«شخص» السارد الذي لا يستطيع أن يكون في حكايته، ككل ذات للنطق في
منطوقها، إلا بـ«ضمير المتكلم» - ماعدا التبديل * العرفي كما في كتاب «تعليقات
على حرب الغال» لكايوس يوليوس قيصر ؛ وبعبارة أدق : إن التركيز على
الـ«شخص» يوهم بأن اختيار السارد - الذي هو مجرد اختيار نحوي وبلاغي - هو
دائماً من طراز اختيار قيصر الذي قرّر أن يكتب مذكراته «بضمير» هذا
الشخص أو ذلك. ونعلم جيداً أن هذا ليس هو المشكل. فاختيار الروائي ليس اختياراً
بين صيغتين نحويتين، بل بين موقفين سرديين (ليست صيغتهما النحويتان إلا نتيجة
آلية) ؛ وهذان الموقفان السرديان هما : جعل القصة ترويه إما إحدى

* Οιδίπους τύραννος.

◦ م.ع. - أنظر هامش ص. 42.

◦ م.ع. - فيما يتعلق بالتبديل في البلاغة العربية، أنظر أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت،

ط. 3، 1993، صص. 326-327.

«شخصيات»ها(74)، وإما سارد غريب عن هذه القصة. ومن ثم يمكن وجود الأفعال بضمير المتكلم في نص سردي أن يحيل إلى وضعين مختلفين جداً، يخلط النحو بينهما ولكن على التحليل السردى أن يميّز بينهما، وهما : تسمية السارد بما هو كذلك بنفسه، كما هو الشأن عندما كتب فرجيليوس : «أنا أتغنى بالأسلحة والإنسان...»، وتطابق [ضمير] الشخص بين السارد وإحدى شخصيات القصة، كما هو الشأن عندما كتب كروزوي : «في سنة 1632، ولدت بمدينة يورك...». وبالطبع، لا يُرجع مصطلح «حكاية بضمير المتكلم» إلا إلى ثاني هذين الوضعين، وهذا اللاتساق يؤكد عدم ملاءمته. وبما أن السارد يستطيع أن يتدخل في الحكاية بصفته كذلك، في كل وقت وحين، فإن كل سرد هو - بطبعه - مصوغ ضمناً بضمير المتكلم (ولو بصيغة الجمع الأكاديمية، كما هو الشأن عندما يكتب ستندال : «نحن سنعترف بأننا... بدأنا قصة بطلنا...»). والسؤال الحقيقي هو هل أتاحت للسارد فرصة استعمال ضمير المتكلم للدلالة على إحدى شخصياته أو لا ؟ ومن ثم ستميّز هنا بين نمطين من الحكايات، هما : نمط ذو سارد غائب من القصة التي يرويها (مثال : هوميروس في ملحمة «الإلياذة»، أو فلوير في رواية «التربية العاطفية»)، وآخر ذو سارد حاضر بصفته شخصية في القصة التي يرويها (مثال : رواية «جيل بلا» أو رواية «مرتفعات وذرينك»). وأسْمِي النمط الأول - لأسباب بديهية - غيري القصة، والنمط الثاني مثل القصة.

لكن الأرجح أن الأمثلة المختارة تُظهر سلفاً لاتساقاً في وضع هذين النمطين : فهوميروس وفلوير غائبان معا تماماً، وبالتالي على حدّ سواء، من الحكايتين المعنيتين ؛ ولا يمكننا القول، بالمقابل، إن لجيل بلا ولوكوود حضوراً متساوياً في الحكاية الخاصة بكل منهما : فلا ريب في أن جيل بلا هو بطل القصة التي يرويها، ولا ريب في أن لوكوود ليس كذلك (وقد يسهل علينا وجدان أمثلة على «الحضور» الأكثر ضعفاً : أعود إلى ذلك الآن). إن الغياب يكون مطلقاً، لكن الحضور درجات. ومن ثم لابدّ على الأقل من التمييز داخل النمط مثلي القصة بين صنفين : صنف يكون فيه السارد بطل حكايته (رواية «جيل بلا»)، وصنف لا يؤدي فيه السارد إلا دوراً ثانوياً، يبدو - دائماً تقريباً - دور ملاحظ وشاهد : لوكوود، سالف الذكر، السارد مجهول الاسم في رواية «لوي لامبير»^{*}، إسماعيل في رواية «موني

* Louis Lambert.

ديك»، مارلو في رواية «اللورد جيم»، كاراواي في رواية «كاتسبي العظيم»، تسايبلوم في رواية «الدكتور فاوستوس» - دون أن ننسى أشهرهم وأكثرهم نمطيّة، الشفاف (لكن الفضوليّ) الدكتور واطسن عند السير آرثر كونان دويل (75). ويبدو كأن السارد لا يستطيع أن يكون في حكايته شخصية ثانوية عادية : إنه لا يمكن أن يكون إلا نجما، أو مجرد متفرّج. وسنحتفظ للصنف الأول (الذي يمثّل نوعا ما الدرجة القوية لمثليّ القصة) بمصطلح ذاتي القصة، وهو مصطلح يفرض نفسه.

إن علاقة السارد بالقصة، المحدّدة بهذه المصطلحات، علاقة ثابتة مبدئيّاً ؛ وحتى عندما يختفي جيل بلا أو واطسن مؤقتا بصفتهما شخصيتين، فإننا نعلم أنهما يتّميان إلى كون حكايتهما القصصيّ، وأنهما سيعاودان الظهور آجلا أو عاجلا. لذلك يتلقّى القارئ حتما المرور من وضع إلى آخر بصفته خرقا لمعيار ضمنيّ، عندما يدركه على كل حال : من ذلك، مثلا، اختفاء السارد - الشاهد الأوّلي (اختفاء كتوما) من رواية «الأحمر والأسود» أو من رواية «مدام بوقاري»، أو الاختفاء (الأكثر صخباً) لسارد رواية «لاميل»*، الذي يخرج جهازاً من القصة «كي [ي]صبح أديبا. وهكذا، أيها القارئ الكريم، وداعاً، فلن تسمع عني بعد الآن» (76). وهناك خرق أقوى من ذلك، هو تبديل [ضمير] الشخص النحوي للدلالة على الشخصية نفسها : هكذا يمرّ بيانسون، في رواية «دراسة أخرى للمرأة»، مروراً مفاجئاً من «أنا» إلى «هو» (77)، وكأنّه تخلّى فجأة عن دور السارد ؛ وهكذا يمرّ البطل، في كتاب «جان سانتوي» - على العكس - من «هو» إلى «أنا» (78). وفي مجال الرواية الكلاسيكية، وأيضاً عند بروسست، فإن مثل هذه الآثار تتأثّر طبعاً من نوع من المرّض السرديّ، يُفسّر بتعدّلات متسرّعة وحالات نقص في النص ؛ لكننا نعلم أن الرواية المعاصرة قد تعدّت هذا الحدّ كما تعدّت حدوداً أخرى كثيرة، وهي لا تتردّد في أن تقيم بين السارد والشخصية (أو الشخصيات) علاقة متغيّرة أو عائمة، دوخة ضمائر مسندة إلى منطق أكثر حرّيّة، وإلى فكرة أكثر تعقيداً عن الـ«شخصية». ولعلّ أقصى أشكال هذا التحرّر (79) ليست الأكثر قابلية للإدراك، بسبب أن النعوت الكلاسيكية للـ«شخصية» - اسم علم، «طبع» بدني أو معنوي - قد آخفت منها، ومعها صوّى السّير (سير الضمائر) النحوي. ولعل بورخيس هو الذي يضرب لنا المثال الأكثر إذهالاً على هذا الخرق - وذلك بالضبط لأنه يندرج

* Lamiel.

هنا في نسق سردي تقليدي تماما يزيد من حدة التقابل - في الحُرَاقَة التي تحمل عنوان «شكل الحُسام» (80)، حيث يبدأ البطل برواية مغامرته الذنيئة وهو يتماهى مع ضحيته، قبل أن يعترف بأنه في الواقع ذلك الآخر، الواشي الجبان المتناول حتى ذلك الحين، مع الاحتقار اللازم، بـ«ضمير الغائب». والتعليق «الإيديولوجي» على هذه الطريقة السردية يعلِّقه هون نفسه :

ما يفعله إنسان ما، هو كما لو يفعله كلُّ الناس... أنا هو الآخرون، أيُّ إنسان هو كلُّ الناس.

والخارق البورخيسي، الذي هو في ذلك رمز لأدبٍ حديثٍ بأكمله، لا يتحيز لأي [ضمير] شخص.

إنني لا أنوي أن أجرَّ السرد البروستي في هذا الاتجاه، مع أن سيرورة تفتيت الـ«شخص» مبدوءة على نطاق واسع (وعلانية). فرواية «بمخا...» حكاية ذاتية القصة أساساً، ويكاد لا يتخلى فيها البطل - الساردُ أبداً لأيِّ أحد (كما قد رأينا) عن امتياز الوظيفة السردية. والأهم ليس هنا حضور هذا الشكل التقليدي تماماً، بل أولاً العكس الذي يتأتى منه هذا الشكل، ثم الصعوبات التي يلاقها في رواية كهذه.

وبما أن رواية «بمخا...» «سيرة ذاتية متنكرة»، فإنه يبدو عموماً من الطبيعي تماماً ومن المسلم به أن تكون حكاية في شكل سيرتي ذاتي مكتوب «بضمير المتكلم». وهذا «الطبيعي» ذو بداهة خداعة، لأن مشروع بروست الأولي - كما كانت جيرمين بري تشته به منذ عام 1948 وكما أكد نشر كتاب «جان سانتوي» منذ ذلك الحين - لم يكن يفسح أيَّ مجال (ماعدا المجال التمهيدي) لهذا التحيز السردية. ولندكر بأن كتاب «جان سانتوي» ذو شكل غيري القصة عمداً. ومن ثم يمنع هذا اللَّفُّ اعتبارَ الشكل السردية لرواية «بمخا...» امتداداً مباشراً لخطاب شخصي رسمياً، قد لا تشكل تنافراته مع حياة مارسيل بروست الحقيقية إلا انحرافات ثانوية. «إن الحكاية بضمير المتكلم - كما قالت جيرمين بري بحق - هي ثمرة اختيار جمالي واع، وليست علامة على البوح المباشر، على الاعتراف، على السيرة

الذاتية»⁽⁸¹⁾. فجعل «مارسيل» نفسه يروي حياة «مارسيل»، بعد جعل الكاتب «س» يروي حكاية «جان»، أمر ينتمي فعلا إلى اختيار سردّي متميّز، وبالتالي دالّ، مثل اختيار ديفو السردّي في رواية «روبينسون كروزوي» واختيار آلان رونييه لوساج السردّي في رواية «جيل بلا» - بل أكثر منهما، بسبب اللف. لكن علاوة على ذلك لا يمكن أن يفوتنا أن نلاحظ أن هذا العكس لغيريّ القصة إلى ذاتي القصة يصاحب، ويكمل، العكس الآخر المشار إليه سلفا، عكس القصصي التالي إلى القصصي (أو القصصي الكاذب). فقد كان يمكن البطل أن يتحول، بين كتاب «جان سانتوي» ورواية «بمخا...»، من «هو» إلى «أنا» دون أن يحتم هذا التحوّل اختفاء تنضيد المقامات السردية : كان يكفي أن تكون «رواية» س سيرة ذاتية، أو ببساطة أيضا ذات شكل ذاتي القصة. وبالعكس، كان يمكن اختزال المقام المزدوج دون تعديل للعلاقة بين البطل والسارد : فقد كان يكفي حذف الاستهلال والبدء بشيء من نوع :

طلما كان مارسيل قد نام في ساعة مبكرة.

ومن ثم لا بد من تفحص العكس المزدوج الذي يشكّله التحوّل من النسق السردّي لكتاب «جان سانتوي» إلى النسق السردّي لرواية «بمخا...» تفحصا يتناول دلالاته كلها.

وإذا حدّدنا - في كلّ حكاية - وضع السارد بمستواه السردّي (داخل القصة أو خارج القصة) وبالعلاقة بالقصة (غيري القصة أو مثلي القصة) في آن واحد، فإننا نستطيع أن نرسم في جدول ذي مدخلين الأنماط الأربعة الأساسية لوضع السارد :

- 1) خارج القصة - غيري القصة، ونموذجه : هوميروس، سارد من الدرجة الأولى يروي قصة هو غائب عنها ؛ 2) خارج القصة - مثلي القصة، ونموذجه : جيل بلا، سارد من الدرجة الأولى يروي قصته الخاصة ؛ 3) داخل القصة - غيري القصة، ونموذجه : شهرزاد، ساردة من الدرجة الثانية تروي قصصا هي غائبة عنها عموما ؛ 4) داخل القصة - مثلي القصة، ونموذجه : عوليس في الأناشيد IX - XII، سارد من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصة به. وفي هذا النسق، يندرج السارد (الثاني) لحكاية «جان سانتوي» كلها تقريبا، أي المؤلّف الروائي التخيلي س، يندرج في الخانة نفسها التي تدرج فيها شهرزاد، وذلك بصفته داخل القصة - غيري القصة،

ويندرج سارد رواية «بمخا...» (الوحيد) في الخانة المعارضة قطرياً (بانحراف) - آياً
كان الترتيب المعطى للمدخلين -، التي يندرج فيها جيل بلا بصفته خارج القصة -
مثليّ القصة :

		المستوى
داخل القصة	خارج القصة	العلاقة
شهرزاد س	هوميروس	غيريّ القصة
عوليس	جيل بلا مارسيل	مثليّ القصة

وهذا قلب مطلق، مادام يُنتقل من وضع يتسم بالانفصال التام للمقامات (سارد أول - مؤلف خارج القصة : «أنا» / سارد ثان، مؤلف روائي داخل القصة : «س» / بطل قصصي تال : «جان») إلى الوضع المعاكس، الذي يتسم باجتماع المقامات الثلاثة في «[ضمير] شخص» واحد : البطل - السارد - المؤلف مارسيل. وأبرز دلالة لهذا الانقلاب دلالة الافتراض المتأخر، والمتعمد، لشكل السيرة الذاتية المباشرة، الذي يجب تقريبه فوراً من الواقعة، المناقضة على ما يبدو، والتي مفادها أن المضمون السردى لرواية «بمخا...» ليس سيرياً ذاتياً مباشرة بقدر ما هو عليه المضمون السردى لكتاب «جان سانتوي»⁽⁸²⁾ - وذلك كما لو كان على بروست أن يتغلب أولاً على التحام معين بذاته، وأن ينفصل عن نفسه لينال الحق في أن يقول «أنا»، أو بعبارة أدق : في أن يجعل هذا البطل الذي ليس نفسه تماماً ولا غيره تماماً يقول «أنا». ومن ثم ليس نيل الـ«أنا» هنا عودة إلى الذات أو حضوراً فيها، ليس إقامة في رفاهية الـ«ذاتية»⁽⁸³⁾، بل ربّما هو نقيض ذلك بالضبط : إنه

التجربة الصعبة لعلاقة بالذات مَعيشةً بصفقتها ابتعاداً (طفيفاً) وانزياحاً عن المركز، علاقة ترمز إليها، أحسن الرمز، شبه المجانسة تلك (التي هي أكثر من محتشمة، والتي تبدو عرضية) بين البطل - السارد والموقع (84).

لكن هذا التفسير، كما نتبين، يتناول على الخصوص المرور من غيري القصة إلى ذاتي القصة ويترك قليلاً إلغاء المستوى القصصي التالي في الخلفية. فالتكثيف اللفظي للمقامات ربما كان مبدوءاً سلفاً في تلك الصفحات من كتاب «جان سانتوي» التي كانت فيها «أنا» السارد (ولكن أيّ سارد؟) تحلُّ كما لو سهوا محلَّ «هو» البطل؛ ولعله نتيجة نفاذ الصبر، ولكن ليس بالضرورة نفاذ الصبر من «التعبير عن النفس» أو «الرواية عن النفس» برفع قناع المتخيّل الروائي؛ بل هو تضائق من العقبات، أو العراقيل، التي يضعها انفصال المقامات في طريق سير الخطاب - الذي ليس، في كتاب «جان سانتوي» سلفاً، خطاباً سردياً فقط. ولعله لا شيء أكثر إزعاجاً لسارد تواق إلى إرفاق «قصت» - بهذا النوع من التعليق الذي هو تبريرها العميق، من أن يضطر باستمرار إلى أن يغيّر «صوت»ه، وأن يروي تجارب البطل «بضمير الغائب» ثم يُعلّق عليها باسمه الخاص، بتطفّل متكرّر باستمرار ومتنافر على الدوام: الأمر الذي يستتبع محاولة تجاوز العقبة، والمطالبة بالتجربة نفسها واستلحاقها في النهاية، كما في هذه الصفحة التي يواصل فيها السارد - بعد أن يكون قد روى الـ«انطباعات التي يستعيدها» جان عندما يذكره المنظر الطبيعي لبحيرة جنيف بالبحر في بيك ميل - يواصل تأبهاته الخاصة، وتصميمه على ألا يكتب «إلا عندما كان ماض ما ينبعث فجأة في رائحة، في نظرة كان يفجرها وكان يختلج فوقه الخيال وعندما كان هذا الفرح يلهمني» (85). ونتبين أن الأمر لم يعد يتعلّق هنا بالسّهو: إنه التحيز السردى الشامل المتبني في كتاب «جان سانتوي» الذي يتبدى غير مناسب، والذي ينتهي إلى الخضوع لأعمق حاجات الخطاب ومقاماته. وتجسّد مثل هذه «الطواري» مسبقاً في آن واحد إخفاق كتاب «جان سانتوي» (أو بالأحرى التخلّي عنه) واستثناؤه اللاحق في صوت رواية «بختا...» الخاص، صوت السرد ذاتي القصة المباشر.

لكن هذا التحيز الجديد، كما رأينا في فصل الصيغة، ليس بمنجى من الصعوبات، مادام لا بدّ من أن تُدمج الآن في حكاية ذات شكل سيرّي ذاتي، إخباريةً مجتمعيةً بأكملها تتجاوز غالباً حقل معارف البطل المباشرة، وأحياناً - كما هو

حال قسم «حبّ لسوان» - لا تدخل بسهولة حتى في معارف السارد. والواقع أن الرواية السبروسية، كما بين ب.ج. رودجرز (86)، لا تنجح إلا بصعوبة كبيرة في التوفيق بين التماسين متناقضين هما : التماس خطاب نظري كليّ الوجود، لا يرتضي السرد الـ«موضوعي» الكلاسيّ ويقتضي أن تختلط تجربة البطل بماضي السارد، الذي سيستطيع بذلك أن يعلّق عليها دون مظهر تطفل (وهو ما يستتبع التنبؤ النهائي لسرد ذاتي القصة مباشرة يمكن فيه أصوات البطل والسارد والمؤلف الملتفت نحو جمهور يجب تعليمه وإقناعه، أن تختلط وتمتزج) - والتماس مضمون سردي واسع جداً، يتجاوز كثيراً تجربة البطل الداخلية، ويقتضي أحياناً سارداً «كليّ الوجود» تقريباً (الأمر الذي يستتبع عوائق التبئير وتعديلاته التي سبق لنا أن صادفناها).

ولعل التحيز السردّي في كتاب «جان سانتوي» لم يكن يُدافع عنه، والتخلي عنه يبدو لنا استعادياً كأنه «مبرّر» ؛ أما التحيز السردّي في رواية «بمحا...»، فهو أحسن تكيّفاً مع حاجات الخطاب السبروسية، لكنه ليس - على كلّ حال - ذا تماسك تامّ. والواقع أن التصميم السبروسية لم يكن يستطيع أن يكتفي تماماً بهذا ولا بذاك : لا بـ«موضوعية» الحكاية غيريّة القصة، التي هي موضوعية مبتعدة كثيراً، والتي كانت تبقي خطاب السارد بعيداً عن الـ«عمل» (وبالتالي بعيداً عن تجربة البطل)، ولا بـ«ذاتية» الحكاية ذاتية القصة، التي هي أكثر شخصية وأضيق فيما يبدو من أن تشمل - ليس دون مشابهة للواقع - مضمونا سردياً يتعدى كثيراً تلك التجربة. ونوضّح أن التجربة المعنية هنا هي تجربة البطل التخيلية، التي أراد بروس - لأسباب معروفة - أن تكون أضيق من تجربته هو؛ وبمعنى من المعاني، لا شيء في رواية «بمحا...» يتجاوز تجربة بروس، لكن كل ما ظن أن عليه أن ينسبه منها إلى سوان وسان - لو وبيركوط وشارلوس والآنسة فانتوي ولوكراندان وآخرين كثر يتجاوز طبعاً تجربة مارسيل : إنها بعثرة متعمّدة للـ«مادة» السيرية الذاتية، مسؤولة بالتالي عن صعوبات سردية معيّنة. وهكذا - وحتى لا نمحص إلا الاسترجاعين الأكثر جلاء - يمكن أن نستغرب لكون مارسيل قد تبلغ أفكار بيركوط الأخيرة، ولكن ليس لكون بروس قد نفذ إليها، مادام قد «عاش» هما بنفسه في جُه ده يوم في يوم من ليّام ماي 1921 ؛ كذلك، يمكن الاندهاش لكون مارسيل يدرك جيّداً مشاعر الآنسة فانتوي المبهمة في مونجوفان، ولكن الاندهاش سيزداد قلّة - على ما أظن - لكون بروس قد استطاع أن ينسبها إليها. ويتأتى ذلك

كله، وأمور أخرى كثيرة، من پروست، ولن ندفع باحتقار «المرجع» إلى حدّ الزعم أننا نجهله ؛ لكننا نعلم أيضا أنه أراد أن يتحرر من هذا كله وهو يحرر منه بطله. ومن ثم لا بدّ له في الوقت نفسه من سارد «عليم» قادر على السيطرة على تجربة أخلاقية موضّعة الآن، ومن سارد ذاتي القصة قادر على أن يضطلع شخصياً بالتجربة الروحية (التي تعطي معنى نهائياً للباقي كله، والتي تظل، من جهتها، امتياز البطل) ويوثقها ويوضّحها بتعليقه الخاص. الأمر الذي يستتبع ذلك الوضع المفارق - والفاضح في نظر البعض - لسرد «بضمير المتكلم» عليم أحيانا مع ذلك. وهنا أيضا تهجم رواية «بحثا...» - دون أن تريد ذلك، وربما دون أن تعلمه، ولأسباب تتعلق بطبيعة قصدها العميقة (وشديدة التناقض) - على أعراف السرد الروائي الأشدّ رسوخا، وهي تحطّم لا «أشكال» - التقليدية فحسب، بل أيضا - وهو اهتزاز أكثر خفاء وبالتالي أكثر حسما - منطق خطابها ذاته.

البطل/السارد

كما في كل حكاية ذات شكل سيرى ذاتي⁽⁸⁷⁾، فإن العاملين اللذين كان شپتسر يسميها *erzählendes Ich* (أنا الساردة) و *erzähltes Ich* (أنا المسرودة) مفصول بينهما في رواية «بحثا...» باختلاف في السنّ والتجربة يسمح للأول بأن يتناول الثاني بنوع من التفوق المتعطف أو التهكمي، محسوس جداً مثلا في مشهد تقديم مارسيل المتخلف عنه إلى البيرتين، أو في مشهد القبلّة المرفوض منحها⁽⁸⁸⁾. لكن خاصية رواية «بحثا...»، أي ما يميّزها هنا عن السير الذاتية الأخرى - الحقيقية أو التخيلية - كلها تقريبا، هو أن هذا الاختلاف المتغير جوهريا، والذي يتناقض حتما كلما تقدّم البطل في «تعلم» الحياة، يضاف إليه اختلاف أكثر جذرية ومطلق فيما يبدو، غير قابل للاختزال في «تقدّم» فقط، هو: الاختلاف الذي يحتمه الكشف النهائي، التجربة الحاسمة للتذكر اللاإرادي وللنموهة الجمالية. وهنا تنفصل رواية «بحثا...» عن تقاليد رواية التكوين (*Bildungsroman*) لتقترب من أشكال معينة من الأدب الديني، ككتاب «الاعترافات»* للقديس أوغسطين: فالسارد لا يعلم فقط، واختبارياً تماما، أكثر مما يعلمه البطل؛ إنه يعلم مطلق العلم، أي يعرف الحقيقة - وهي حقيقة لا يقترب منها البطل بحركة تدريجية ومستمرة، بل تهجم عليه

* *Confessiones*.

(بالعكس من ذلك، وبالرغم من البشائر والإعلانات التي قدّمتها على نفسها هنا وهناك)، تهجم عليه في اللحظة التي يبدو فيها نوعاً ما بعيداً عنها أكثر من أي وقت آخر:

لقد طرق المرء جميع الأبواب التي لا تفضي إلى شيء، والباب الوحيد الذي يمكن أن يدخل منه والذي قد يكون بحث عنه دون جدوى خلال مئة عام، يدقه دون علم منه، فيفتحه (89).

وهذه الخاصية المميزة لرواية «بمحا...» تستتبع نتيجة حاسمة للعلاقات بين خطاب البطل وخطاب السارد. فحتى هذه اللحظة فعلاً، كان هذان الخطابان متجاورين، متشابكين، ولكنهما - إلا في حالتين أو ثلاث (90) - لم يكونا مختلطين تماماً قط: فصوت الخطأ والمحنة لم يكن يستطيع أن يتأهى مع صوت المعرفة والحكمة: صوت باريسيفال مع صوت كيرثمانز. وعلى العكس من ذلك، فانطلاقاً من الكشف الأخير (حتى نقلب المصطلح الذي يطلقه بروسست على كتاب «سدوم وعامورة I»)، يمكن الصوّتين أن يمتزجا ويختلطا، أو يتناوبا في خطاب واحد، بما أن «كنت أفكر» البطل يمكن أن تُكتب من الآن فصاعداً: «كنت أفهم»، «كنت ألاحظ»، «كنت أتكهّن»، «كنت أحس»، «كنت أعلم»، «كنت أدرك جيداً»، «كنت أرثي»، «كنت قد انتهيت سلفاً إلى هذا الاستنتاج»، «فهمت»، إلخ (91)، أي يمكن أن تتوافق مع «أعلم» السارد. الأمر الذي يستتبع ذلك التكاثر الفجائي للخطاب غير المباشر، وتناوبه مع الخطاب الحاضر الخاص بالسارد (دونما تعارض معه ولا تقابل). وكما سبق أن لاحظنا، فإن بطل الحفلة النهارية لم يعد يتأهى من حيث الفعل مع السارد النهائي، ما دام العمل الأدبي الذي كتبه الثاني لا يزال آتياً في نظر الأول؛ لكن المقامين يلتقيان سلفاً في «التفكير»، أي في الكلام، ما دام يتقاسمان الحقيقة نفسها، التي يمكن أن تنزلق دون تصويب، ودون معارضة فيما يبدو، من خطاب إلى آخر، من زمن (هو ماضي البطل الناقص) إلى آخر (هو حاضر السارد) - كما تُظهر ذلك جيداً هذه الجملة الأخيرة المرنة جداً، الحرة جداً (الكليّة الزمن*)، كما قد يقول إريك أورباخ، وهي توضيح تمثيلي تام لقصدها الخاص:

* Omnitempore

على كل حال، لو نُكِّر لي عملي الأدبي مدة طويلة تكفي لإنجازه، لما فاتني أولاً أن أصف فيه الناس بأنهم يشغلون حيزاً فسيحاً جداً (حتى ولو اقتضى الأمر أن أجعلهم يشبهون كائنات مسيخة)، حيزاً مفرط الامتداد في الزمن بالقياس إلى الحيز المحدود جداً الذي يُفرد لهم في الفضاء، وذلك ما داموا يلمسون في وقت واحد، كعمالقة غائصين في السنوات، عصوراً متباعدة جداً، تفصل بينها أيام كثيرة.

وظائف السارد

ومن ثم فإن هذا التعديل النهائي يستعمل بكيفية محسوسة جداً إحدى وظائف السارد الهروستي الأساسية. فيمكن أن يبدو غريباً، للوهلة الأولى، أن يُسند إلى أي سارد كان دور آخر غير السرد بمعناه الحصري، أي واقعة أن يروي القصة، لكننا نعلم جيداً في الواقع أن خطاب السارد، الروائي أو غير الروائي، يمكن أن يضطلع بوظائف أخرى. وربما يجدر بنا استعراضها استعراضاً سريعاً كي نقدر خصوصية السرد الهروستي في هذا الشأن أحسن تقدير. ويبدو لي أنه يمكن توزيع هذه الوظائف (تقريباً كما يوزع ياكبسن وظائف اللغة) (92) حسب مختلف مظاهر الحكاية (بمعناها الواسع) التي ترتبط بها.

وأول هذه المظاهر هو القصة طبعاً، والوظيفة التي ترتبط به هي الوظيفة السردية المحضة، التي لا يمكن أي سارد أن يجيد عنها دون أن يفقد في الوقت نفسه صفة السارد، التي يمكنه كثيراً أن يحاول - كما فعل بعض الروائيين الأمريكيين - أن يحرص فيها دوره. والثاني هو النص السردّي، الذي يمكن أن يرجع إليه السارد في خطاب لساني واصف نوعاً ما (سردّي واصف في هذه الحالة) ليبرز تفصيلاته وصلاته وتعالقاته، وباختصار تنظيمه الداخلي؛ و«منظمات» الخطاب هذه (93)، التي كان جورج بلنن يسميها «تعليمات الإدارة» (94)، تنتمي إلى وظيفة ثانية يمكن أن نسميها وظيفة الإدارة.

والمظهر الثالث، هو الوضع السردّي نفسه، الذي محرّكاه هما المسرود له - الحاضر أو الغائب أو الضمني - والسارد نفسه. فتوجه السارد إلى المسرود له - واهتمامه بإقامة صلة به، بل حوار معه (حقيقي)، كما في رواية «مصرف نوسينكن»، أو

تخييلي، كما في رواية «تريسترام شاندي» أو الحفاظ عليه - تواقفه وظيفة تذكر في الوقت نفسه بالوظيفة «الانتباهية» (التحقق من الاتصال) والوظيفة «الندائية» (التأثير في المرسل إليه) عند ياكسن. ويسمى رودجرز هؤلاء الساردين، من نمط شاندي، الملتفتين دوما نحو جمهورهم والمؤتمنين في الغالب بالعلاقة التي يقيمونها معه أكثر من اهتمامهم بحكايتهم نفسها، يسميهم «رواة»⁽⁹⁵⁾. بل كانوا سيسمون فيما مضى «محدثين»، وربما علينا أن نسمي الوظيفة التي يميلون إلى تفضيلها وظيفة تواصل؛ ونعرف الأهمية التي تتخذها في الرواية الترسلية، وربما خصوصا في هذه الأشكال التي يسميها جان روسي «مونوديات* ترسلية»، كمجموعة «الرسائل البرتغالية»^{*}، التي يصير فيها حضور المرسل إليه الغائب عنصر الخطاب المهيمن (الملح).

وأخيرا، فإن توجه السارد نحو نفسه يحتم وظيفة مماثلة جداً للوظيفة التي يسميها ياكسن - لسوء الحظ إلى حد ما - الوظيفة «الانفعالية»: إنها تلك التي تتناول مشاركة السارد، بما هو كذلك، في القصة التي يرويها، أي تتناول العلاقة التي يقيمها معها: إنها علاقة عاطفية حقا، ولكنها أيضا أخلاقية وفكرية، يمكن أن تتخذ شكل شهادة فقط، كما هو الشأن عندما يشير السارد إلى المصدر الذي يستقي منه خبره، أو درجة دقة ذكرياته الخاصة، أو الأحاسيس التي تثيرها في نفسه مثل هذه الحادثة⁽⁹⁶⁾؛ وهذا شيء قد يمكن تسميته وظيفة البيئة، أو الشهادة. لكن تدخلات السارد، المباشرة أو غير المباشرة، في القصة تستطيع أيضا أن تتخذ الشكل الأكثر تعليمية لتعليق مسموح به على العمل: هنا يتأكد ما يمكن تسميته وظيفة السارد الإيديولوجية⁽⁹⁷⁾؛ ونعلم إلى أي حد طوّر بلزك، مثلا، هذا الشكل من الخطاب التفسيري والتعليبي، الناقل عنده، كما عند آخرين كثر، للتبرير الواقعي.

وبالطبع، لا ينبغي تلقي هذا التوزيع إلى خمس وظائف بصفته جامعا مانعا: فليست أي من هذه المقولات خالصة تماما وغير مشاركة مع المقولات الأخرى، وليست أي منها (ما عدا المقولة الأولى) أساسية تماما، وفي الوقت نفسه ليست أي منها قابلة للتحاشي تماما، مهما بُذل من عناية في سبيل هذا التحاشي. إنه بالأحرى مسألة تركيز وتشديد نسبي: فكل واحد يعلم أن بلزك «يتدخل» في حكايته أكثر

* م.ع. - مونودية (ج. مونوديات: (monodie(s): قصيدة ينشدها صوت واحد (كما في المسرح الإغريقي).
• *Lettres portugaises.*

من فلوير، وأن فيلدينك غالباً ما يتوجه إلى القاري أكثر من مدام ده لا فايت، وأن «تعليمات الإدارة» أكثر جلاء عند فينيمور كوير (98) أو طوماس مان (99) منها عند همنكواي، إلخ.، ولكننا لن ندعي أننا نستخرج منها تنميطة مزعجاً ما.

كذلك لن نمحص مختلف التجليات، التي سبق العثور عليها في موضع آخر، لوظائف السارد الپروستي غير السردية : من توجّهات إلى القاري، وتنظيم للحكاية عن طريق إعلانات وتذكيرات، وإشارات إلى المصدر، وشهادات ذاكرية. إن ما يبقى لنا أن نركّز عليه هنا هو وضع شبه احتكار السارد لما أسميناه الوظيفة الإيديولوجية، والطابع المتعمّد (غير الإيجباري) لهذا الاحتكار. وبالفعل، فالوظيفة الإيديولوجية تنفرد عن سائر الوظائف غير السردية بكونها لا تعود بالضرورة إلى السارد. ونعلم إلى أي حدّ أولى روائيون عظام، أمثال دوستوفسكي وطولستوي وطوماس مان وهيرمان بروخ ومالرو، عناية لنقل مهمة التعليق والخطاب التعليمي إلى بعض شخصياتهم - وذلك إلى درجة تحويل مشاهد معينة من رواية «المسوسون»* أو رواية «الجليل السحري»* أو رواية «الأمل»* إلى مناظرات نظرية حقيقية. ولا نجد شيئاً من ذلك عند پروست الذي لم يتخذ أيّ «ناطق باسمه» غير مارسيل. فسوان وسان لو وشارلوس هم - بالرغم من ذكائهم - مواضيع ملاحظة، وليسوا أصوات الحقيقة، ولا حتى مكالمين حقيقيين (ونحن نعرف من جهة أخرى ما يعتقد مارسيل عن المزايا الفكرية للمحادثة والصدّاقة) : فأخطاؤهم ونقائصهم وإخفاقاتهم وانحطاطاتهم أكثر تنويراً من آرائهم. وحتى وجوه الإبداع الفني هذه التي هي بيركوط أو فانتوي أو إيلستير لا تتدخل - إن صحّ التعبير - بصفاتها حائزة خطاب نظري مسموح به : ففانتوي أحرص، وبيركوط متحفّظ أو تافه، والتأمل في عملهما الفني يعود إلى مارسيل (100) ؛ ويبدأ إيلستير، رمزياً، بتبريجات تلميذ رسّام هو السيّد بيش، والأحاديث التي يتحدّثها في باليك أقل أهمية من تعليم قماشياته الصامت. وذلك لأن المحادثة الفكرية نوع مناقض بوضوح للذوق الپروستي. ونعرف الاحتقار الذي يلهمه إيّاه كلّ ما «يفكر» - وذلك، في نظره، كهيكو القصائد الأولى - «بدلاً من أن يكتفي، كالطبيعة، بالحمل على التفكير» (101). فالبشرية كلّها، من بيركوط إلى فرانسواز ومن شارلوس إلى السيّد

* Besy .

* Der Zauberberg .

* L'espoir .

سازرا، تبدو أمامه كأنها «طبيعة» مكلفة بإثارة الفكر، لا بالتعبير عنه. وهي حالة قصوى من الأناثة* الفكرية. وأخيراً، فإن مارسيل عصاميّ على طريقته الخاصة.

والنتيجة أن لا أحد - ما عدا البطل أحياناً في ظروف سبق ذكرها - له وعليه أن ينازع السارد امتيازَه الذي هو التعليق الإيديولوجي : الأمر الذي يستتبع التكاثر المعروف لهذا الخطاب «المؤلفي/السلطوي» (auctorial)، حتى نستعير من نقاد اللغة الألمانية هذا المصطلح الذي يدلّ في الوقت نفسه على حضور المؤلف (الحقيقي أو التخيلي) والسلطة المطلقة لهذا الحضور في عمله الأدبيّ. وهذا الخطاب النفسي التاريخيّ الجماليّ الماورائيّ مهمّ كماً وكيفاً، بالرغم من الإنكارات (102)، بحيث يمكننا على الأرجح أن نَعزُو إليها مسؤولية - وبمعنى من المعاني فضل - أقوى هزّة معطاة في هذا العمل الأدبيّ، وبهذا العمل الأدبيّ، للتوازن التقليدي للشكل الروائيّ : فإذا أحسّ الجميع برواية «بجثا عن الزمن الضائع» بصفقتها ليست «رواية خالصة بعد»، بصفقتها العمل الأدبي الذي يُنهي، على مستواه، تاريخ النوع (الأنواع) ويدشن، مع بعض الأعمال الأدبيّة الأخرى، فضاء الأدب الحديث، الذي هو فضاء بلا حدود وغير محدّد تقريباً، فإنها تدين بذلك طبعاً - وهذه المرّة أيضاً بالرغم من «مقاصد المؤلف» وبفعل حركة لا تقاوم لأنها كانت غير إرادية - لاجتياح التعليق للقصة، والمقال للرواية والخطاب للحكاية.

المسرود له

هذه الأمبريالية النظرية وهذه الحقيقة المؤكدة قد يمكنهما أن تحملا على الظن أن دور المرسل إليه سلبيّ تماماً هنا، أي أنه ينحصر في أن يتلقى رسالة عليه أن يقبلها كما هي أو يرفضها وفي أن «يستهلك» بعد فوات الأوان عملاً أدبيّاً أنجز بعيداً عنه ومن دونه. وقد لا يكون هناك شيء أكثر مناقضة من هذا لاقتناعات بروسست، ولتجربته الخاصة في القراءة، ولأقوى مقتضيات عمله الأدبيّ.

وقبل فحص هذا البعد الأخير من المقام السردى البروستي، لابد من قول كلمة أكثر عمومية عن هذه الشخصية التي أسميناها المسرود له، والتي تبدو وظيفتها

* م.ع. - الأناثة (Solipsisme) : مذهب يقرّر أنّ الأنا وحده هو الموجود، وأن الفكر لا يدرك سوى تصوّراته.

في الحكاية قابلة للتغير إلى حد بعيد. المسرود له، مثله كمثل السارد، هو أحد عناصر الوضع السردى، ويقع بالضرورة على المستوى القصصى نفسه؛ أي أنه لا يلبس قبلياً بالقارئ (ولو الضمني) أكثر مما يلبس السارد بالضرورة بالمؤلف.

ولسارد داخل القصة مسروداً له داخل القصة؛ وحكاية دي كريبو أو بيكسيو لا تخاطب قارئ رواية «مانون ليسكو» أو رواية «مصرف نوسينكن»، وإنما تخاطب السيد رنكور وحده، فينو وكوتير وبلونديه وحدهم، الذين تدل عليهم وحدهم سمات «ضمير المخاطب» الحاضرة - عند الاقتضاء - في النص، تماماً كما لا تستطيع السمات التي سنجدتها في رواية ترسلية أن تدل إلا على المراسل. ولا نستطيع - نحن القراء - أن نتأهى مع هؤلاء المسرود لهم التخيليين أكثر مما يستطيع أولئك الساردون داخل القصة أن يخاطبونا، أو حتى أن يفترضوا وجودنا (103). ولذلك لا نستطيع مقاطعة بيكسيو ولا مراسلة السيدة ده تورفيل.

وعلى العكس من ذلك، لا يستطيع السارد خارج القصة أن يتوجه إلا إلى مسرود له خارج القصة واحد، يلبس هنا بالقارئ الضمني، ويمكن كل قارئ حقيقي أن يتأهى معه. وهذا القارئ الضمني غير محدد مبدئياً، مع أنه يحدث لجلزك أن يلتفت بالأخص تارة إلى القارئ الريفى، وتارة إلى القارئ الباريزى، ومع أن شتين يدعو أحياناً السيدة القارئة أو السيد القارئ. كذلك يمكن السارد خارج القصة أن يزعم، كعمورسو، أنه لا يخاطب أحداً، لكن هذا الموقف الشائع شيوعاً كافياً في الرواية المعاصرة لا يستطيع طبعاً أن يغير واقعة أن حكاية ما تخاطب بالضرورة شخصاً ما، وتتبطن دائماً نداء إلى المرسل إليه، مثلها في ذلك كمثل كل خطاب. وإذا أدى وجود مسرود له داخل القصة إلى أن نبقى مبتعدين ونحن نوسطه دائماً بيننا وبين السارد - كما يتوسط فينو وكوتير وبلونديه بين بيكسيو والمستمع المتطفل خلف الحاجز، الذي لم تكن هذه الحكاية موجهة إليه (لكن - كما يقول بيكسيو - «هناك دائماً أناس بالقرب») -، فإنه كلما كان المقام المتلقى شفافاً، وكلما كان ذكره في الحكاية صامتاً، كان تأهى كل قارئ حقيقي مع ذلك المقام الضمنى أو حلولة محله أكثر سهولة على الأرجح، أو بعبارة أفضل: أكثر قهراً.

وهذه العلاقة بالضبط - بالرغم من بعض الاعتراضات النادرة والتافهة جداً، التي سبقت الإشارة إليها - هي التي تقيمها رواية «بجثا...» مع قرائها. فكل واحد

منهم يعتبر نفسه هو المسرود له الضمني، والمتوقع بلهفة كبيرة، لهذه الحكاية المدونة التي، لكي توجد في حقيقتها الخاصة، تحتاج، أكثر من أيّ حكاية أخرى على الأرجح، إلى أن تفلت من انتهاء «الرّسالة النهائية» والاكتمال السردى، لكي تستأنف بلا نهاية الحركة الدائرية التي تحيله دوماً من العمل الأدبيّ إلى الموهبة التي «يروبوها» ومن الموهبة إلى العمل الأدبيّ الذي تُحدِثه، وهكذا دواليك.

وكما تؤكد ألفاظ الرّسالة الشهيرة ذاتها إلى ريفيير (104)، فإن «وثوقية» العمل الأدبيّ البروستي و«بناء»ه لا يمتنعان عن لجوء مستمر إلى القارئ، المكلف بـ«تخمين»هما قبل أن ينكشفا، بل وتأويلهما أيضاً، حالما يُكتشفان، وردّهما إلى الحركة التي تولدّهما وتنقلهما في الوقت نفسه. ولم يكن بروست يستطيع أن يستثني نفسه من القاعدة التي يذكرها في كتاب «الزّمان المستعاد»، والتي تمنح القارئ حقّ ترجمة كون العمل الأدبيّ بألفاظه الخاصة لكي «يُضفي بعد ذلك عمومية تامة على ما يقرأه»: فمهما كانت الخيانة الظاهرة التي يرتكبها القارئ، فإنه «في حاجة إلى أن يقرأ بكيفية معيّنة حتى يقرأ جيّداً؛ وليس على المؤلّف أن يغتاظ من هذا، بل عليه بالعكس أن يترك أكبر الحرية للقارئ»، لأن العمل الأدبيّ ليس في النهاية، حسب بروست نفسه، إلا آلة بصرية يقدّمها المؤلّف للقارئ حتى يساعده على أن يقرأ في ذاته. «لأن الكاتب لا يقول «قارئ» إلا بحكم عادة اكتسبها من لغة المقدمات والإهداءات التي هي لغة مناققة. أما الواقع، فهو أن كل قارئ إنما هو قارئ يقرأ» (105).

ذلك هو وضع المسرود له البروستيّ المدوّخ: فهو ليس مدعوّاً إلى «نبذ هذا الكتاب» (106) كـ«ناتاناييل»، بل هو مدعوٌّ إلى إعادة كتابته، وهو خائن تماماً ودقيق بأعجوبة، كـ«ميناير» الذي يختلق حرفياً رواية «ضون كيوخوطه» (107). ويفهم كلّ واحد ما تقوله تلك الخرافة، المنتقلة من بروست إلى بورخيس ومن بورخيس إلى بروست، والموضّحة توضيحاً تمثيلاً تاماً في قاعات الاستقبال الصغيرة المتجاورة لرواية «مصرف نوسينكن»: فمولّف الحكاية الحقيقيّ ليس من يروبوها فحسب، بل أيضاً - وأحياناً أكثر - من يسمعها، والذي ليس بالضرورة من يخاطب بها: فهناك دائماً أناس بالقرب.

- (1) انظر في هذا الشأن: G. Genette, *Figures II*, p. 61-69
- (2) E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, p. 258-266.
- (3) ذلك، مثلا، هو شأن تز. طودوروف، «مقولات الحكاية الأدبية»، تز. الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن آفاق (مجلة)، عدد 8-9، سنة 1988، ص ص. 30-54.
- (4) بخصوص قصص «ألف ليلة وليلة»، انظر: تز. طودوروف، «الناس - الحكايات : ألف ليلة وليلة كما ينظر إليها التحليل البنيوي»، تز. موريس أبو ناضر، ضمن مواقف (مجلة)، عدد 16، سنة 1971، ص. 143-144 :
- « يبدو أن الرقم القياسي [للتضمين] حققه (المثال) الذي تضربه لنا قصة الحقيبة الدامية. فهنا تروي شهرزاد أن
 جعفر يروي أن
 الحلاق يروي أن
 أخاه (وله ستة إخوة) يروي أن...
 وآخر قصة هي قصة من الدرجة الخامسة.»
- لكن مصطلح التضمين لا يعترف بواقعة أن كل قصة من هذه القصص هي بالضبط في «درجة» أعلى من درجة القصة السابقة، بما أن ساردها شخصية في القصة السابقة؛ ذلك لأنه يمكن أيضا «تضمين» حكايات من مستوى واحد، بمجرد استطراد ودون تبديل للمقام السردى: انظر استطرادات جاك في رواية «جاك القدرى».
- (5) أطلق هذا الاسم على متلقي الحكاية، وذلك كما فعل ر. بارط (ر. بارط، «مدخل إلى تحليل بنيوي للحكايات»، تز. ح. بحرأوي وب. القمري و.ع.ح. عقار، ضمن آفاق (مجلة)، مرجع مذكور، ص. 7-29)، وعلى غرار التعارض الذي اقترحه أ.ج. كرمحاص بين المرسل والمرسل إليه (A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, 1966, p. 117).
- (6) توحى بعض استعمالات صيغة الحاضر بالالتباس الزمني (وليس بالتوافق بين القصة والسرد)، لكنها تبدو مخصصة - وبها للفرابة! - لأشكال خاصة جدا من الحكاية (هي «القصة العجيبة» والأحجية والمسألة أو التجربة العلمية وملخص الحكبة) ودون استثمار أدبي مهم. وحالة «الحاضر السردى» الذي له قيمة الماضي مختلفة أيضا.
- (7) قد يمكن أن يكون ملامتا، ولكن لأسباب ليست ذات طابع مكاني تماما: لأن إنتاج حكاية «بضمير المتكلم» في السجن أو على سرير مستشفى أو في مستشفى للأمراض النفسية والعقلية يمكن أن يشكل عنصرا حاسما لإعلان النهاية: انظر رواية «لوليتا»*.
- (8) أتبس هذا المصطلح من : Z. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, La Haye, 1969, p. 48 وذلك للدلالة على كل نوع من الحكاية يسبق فيه السردُ القصة.

* *Lolita*.

- (9) إن النقل الإذاعي أو التلفزيوني هو طبعا الشكل الأكثر فورية لهذا النمط من الحكاية، الذي يتبع فيه السرد العمل تبعا قريبا جدا إلى درجة أنه يمكن أن يعتبر متوقفا معه، وهو ما يستتبع استعمال صيغة الحاضر. ونجد استعمالا أدبيا غريبا للحكاية المتوقفة في الفصل التاسع والعشرين من رواية «آيڤنهو»^٥، حيث تروي ربيقة لآيڤنهو الجريح المعركة التي تقع حذاء القصر، والتي تتبّعها هي من النافذة.
- (10) بخصوص ترميز الروايات الترسلية حسب عدد المتراسلين، انظر:
J. Rousset, «Une forme littéraire : le roman par lettres», *Formes et Signification*, وكذا:
B. Romberg, *op. cit.*, p. 51 sq.
- (11) ذلك ما يحدث، مثلا، في رواية «العلاقات الخطيرة»، عندما تكشف السيدة ده قولانج رسائل دانسن في مكتب ابنتها؛ وهو اكتشاف أشعر دانسن بتأثيره في الرسالة رقم 62، «الإنجازية» بكيفية نموذجية. انظر: Z. Todorov, *Littérature et signification*, Paris, 1967, p. 44-46.
- (12) انظر:
B.T. Fitch, *Narrateur et Narration dans «l'Etranger» d'Albert Camus*, Paris (1960), 1968, part. p. 12-26.
- (13) ولكن توجد أيضا أشكال مختلفة من السرد المذكراتي: ذلك، مثلا، هو شأن أول دفتر من رواية «السمفونية الرعوية»، أو الطباقي المعقد في رواية «استعمال الزمن».
- (14) الرسالة رقم 97.
- (15) قارن مع الرسالة رقم 48، من فالون إلى تورقيل، المكتوبة في سرير إيميل، «فوراً»، وفي أوانه إن صح التعبير.
- (16) وقد كُتبت كلها بصيغة الحاضر ماعدا رواية «الملتصص»^٥، التي نعلم أن نسقها الزمني أكثر تعقيدا.
- (17) وأبرز توضيح تمثيلي أيضاً هو رواية «الغيرة» التي يمكن أن يقرأها المرء كما يتهوى على الصعيد الموضوعاني في غياب أي غيور في السرد، أو يقرأها على العكس من ذلك بصفقتها مؤنولوجياً داخلية محضاً لزوج يراقب زوجته ويتخيل مغامراتها العاطفية. ونحن نعرف الدور المحوري الذي أدّاه، بالضبط، هذا العمل الأدبي المنشور عام 1959.
- (18) انظر: G. Genette, *Figures II*, p. 210-211.
- (19) باستثناء الماضي المركب^٥، الذي يوحي في اللغة الفرنسية بقرب نسبي، فإن «الماضي التام يُقيم صلة حية بين الحدث الماضي والحاضر الذي يتم فيه تذكره. إنه زمن من يروي الوقائع بصفته شاهداً، مشاركاً؛ ومن ثم فهو أيضاً الزمن الذي يختاره كل من يريد أن يبلغنا حرفياً الحدث المنقول ويربطه بحاضرنا»
E. Benveniste, «Les corrélations du temps dans le verbe français», in *Problèmes de* (linguistique générale, Paris, 1966, p. 244). ونحن نعرف كل ما تدين به حكاية «الغريب» لاستعمال هذا الزمن.
- (20) لقد ذهبت كيت هامبورغر *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1957 [trad amer. *The Logic of Literature*, trans. Marilynn J. Rose, 2d éd., Bloomington, Ind., 1973] إلى حد نفي كل قيمة زمنية عن «الماضي الملحمي». وتوجد في هذا الموقف المتطرف والمتنازع فيه كثيراً حقيقة معينة مبالغ فيها.

• *Ivanhoe*.
• *Le Voyeur*.
• *Passé composé*.

- (21) نعلم أن استدال - على العكس من ذلك - يجب (لأسباب الاحتراس السياسي) أن يؤرخ، وبعبارة أدق أن يسبق تأريخ المقام السردى لرواياته : فرواية «الأحمر والأسود» (المكتوبة عام 1829 - 1830) أرّحها بتاريخ 1827، ورواية «دير شرترهي بارما» (المكتوبة عام 1839) أرّحها بتاريخ 1830.
- (22) «في تلك الناحية من الجزء الغربي من هذه المملكة [المتحدة]، التي تُسمى عادةً محافظة سومرست، كان يقيم إلى عهد قريب (وربما لا يزال يقيم) نبيل كان يدعى ألوزي...» (Tom Jones, Book I, chap. 2 [Norton, p. 27]).
- (23) «السيدة فوكير - التي كان اسمها بالولادة ده كونفلان - هي امرأة عجوز قديرة، منذ أربعين سنة، فندقاً برجوازيّاً في پاريز...».
- (24) «وجهها (هو) شاحب مرتاح هادي، وصوتها (هو) رخيّم متأمل وسلوكها (هو) بسيط، إلخ.».
- (25) «يتخذ [السيد أومي] الشيطان وليّاً؛ فتراعي السلطة جانبه، ويحميه الرأي العام. ويتسلم وسام الشرف توّاً». ولندكر بأن الصفحات الأولى («كنا ندرس، إلخ») تشير سلفاً إلى أن السارد معاصر للبطل، بل زميل له في الدراسة.
- (26) يبدو الشطاري الإسباني استثناءً فذاً من هذه «القاعدة»؛ ذلك على كل حال هو شأن رواية «لازاريلو»، التي تنتهي بتشويق («كان زمن نجاحي، وكنت في أوج كلّ سعادة»). وذلك هو أيضاً شأن رواية «كوزمان دي ألفراشي»* ورواية «بوسكون»*، ولكن وهما يعدّان بـ«تتمّة ونهاية» لن تحصلا.
- (27) *Robinson Crusoe* (Oxford : Blackwell, 1928), III, 220.
- أو - على صعيد أكثر تهكماً - فقرة رواية «جيل بلا» :
- «مضت على ذلك ثلاث سنوات، يا صديقي القاري، وأنا أعيش عيشة لذيذة مع أشخاص عزيزين جداً. وتتويجا لرضاي، تفصلت السماء بمنحي طفلين، مستصير تربيتهما تسلية شيوخوتي، وأظن نفسي أباهما بشعور من الحب والإجلال.»
- (28) James M. Cain, *Double Indemnity*, in Cain X 3 (New York : Knopf, 1969), p. 465.
- (29) Sterne, *Tristram Shandy*, Book IV, chap. 13.
- (30) إن الإشارات الزمنية من نوع «قلنا سلفاً»، «سنرى لاحقاً»، إلخ، لا تحيل في الواقع إلى زمنية السرد، وإنما تحيل إلى فضاء النص (= قلنا في مكان سابق، سنرى في مكان لاحق...) وإلى زمنية القراءة.
- (31) PIII, 872 et 873/RHII, 1001 and 1002.
- (32) Muller, p. 45 ; Germaine Brée, *Du temps perdu au temps retrouvé*, Paris, 1969, p. 38-40 [Trad. angl. Marcel Proust and *Deliverance from Time*, trans. C. J. Richards and A. D. Truitt, 2d ed. (New Brunswick, N. J., 1969), pp. 19-20].
- (33) Muller, p. 46.
- (34) p. 215.
- (35) PIII, 1043/RHII, 1136.
- (36) p. 127.
- (37) تقع هذه الحادثة (PIII, 951/RHII, 1063) بعد «أقل من ثلاث سنوات» - وبالتالي بعد أكثر من سنتين - من حفلة كيرمانت النهارية.

* *Guzman de alfarache*.

* *Buscon*.

(38) خصوصاً لوي مارتان - شوقي :

كما في المذكرات، فإن من يمسك بالريشة ومن نراه يعيش، والمتأينين في الزمن، ينزعان إلى أن يجتمعا في آخر المطاف؛ إنهما ينزعان إلى ذلك اليوم الذي يبلغ فيه تقدم البطل المتحرك تلك المائدة التي يدعوه السارد - الذي لا يعود منفصلاً عنه في الزمن ولا متصلًا به في الذاكرة - إلى أن يجلس إليها محواره حتى يكتبها معاً كلمة : النهاية.

(«Proust ou le double Je de quatre personnes» (Confluences, 1943), in Berzani, *Les Critiques de notre temps et Proust*, Paris, 1973, p. 56) [Trad. angl. «Proust and the Double I», *Partisan Review*, 16 (October 1949), 1012].

(39) Muller, pp. 49-50.

لندكر، مع ذلك، بأن استباقات معينة (كاللقاء الأخير بأوديت) تشمل جزءاً من ذلك «العهد».

(40) Rousset, *Forme et signification*, p. 144.

(41) لقد سبق لي أن اقترحت هذه المصطلحات في كتابي «مخسّنات II» (Figures II, p. 202). وتوحي السابقة - *méta* [تال] طبعا هنا، كما في «*métalangage*» [لغة تالية]، بالمرور إلى الدرجة الثانية : ذلك بأن *métarécit* [الحكاية التالية] حكاية ضمن حكاية، و *métadiégèse* [القصة التالية] كون هذه الحكاية الثانية، بما أن *diégèse* [قصة] تدل (حسب استعمال شائع الآن) على كون الحكاية الأولى. غير أنه لا بد من الإقرار بأن هذا المصطلح يشتغل بخلاف نموذج في المنطق واللسانيات : إذ أن *métalangage* [اللغة التالية] (م.ع. - وهو ما نترجمه عادة بـ«اللغة الواصفة»؛ ولكننا ترجمناه هنا هكذا حتى ننقل برهنة ج. جنيت التي نحن بصددنا نقلا دقيقا) لغة يُتحدّث بها عن لغة أخرى، وبذلك قد تكون *métarécit* [الحكاية التالية] هي الحكاية الأولى، التي قد تُروى ضمنها حكاية ثانية. لكن بدا لي أنه خير لنا أن نحتفظ للدرجة الأولى بأبسط التسميات وأشيعها، وبالتالي أن نعكس منظور الدمج. وبالطبع، ستكون الدرجة الثالثة المحتملة *méta-métarécit* [حكاية تالية لتالية]، مع *méta-métadiégèse* [قصتها التالية للتالية]، إلخ.

(42) زد على ذلك أنه يمكن الشخصية نفسها أن تضطلع بوظيفتين متطابقتين (متوازيتين) على مستويين مختلفين. ففي أقصوصة «سارازين»^{*}، مثلا، يُصبح السارد خارج القصة هو نفسه سارداً داخل القصة عندما يروي لرفيقته قصة زامبينيلا. ومن ثم يروي لنا أنه يروي هذه القصة التي ليس بطلها من جهة أخرى: إنه وضع مناقض تماما لوضع مانون الذي هو أكثر شيوعاً، والذي يصبح فيه السارد الأول على المستوى الثاني مستمع شخصية أخرى تروي قصتها الخاصة. ولا يوجد وضع سارد مزدوج، على حدّ علمي، إلا في أقصوصة «سارازين».

(43) انظر «تنبيه من المؤلف» المنشور في مستهل رواية «مانون ليسكو».

(44) ومع ذلك يظل فرق مهم قائماً بين هذه «المونوديات الترسلية»، على حدّ تعبير روسي، ويوميات شخصية؛ وهذا الفرق هو وجود مرسل إليه (ولو أحرس)، وآثاره في النص.

(45) ومن ثم لدينا هناك استرجاع قصصي تال، الأمر الذي ليس بالطبع حالة كل استرجاع. ففي أقصوصة «سيلفيا» نفسها، مثلا، تكون استعادة الفصول الرابع والخامس والسادس على يد السارد نفسه ولا يُحصل عليها بواسطة ذاكرة البطل:

بينما ترتقي العربة المرتفعة، لثبّت تركيب الذكريات عن الفترة التي كنتُ آتي فيها إليها في معظم الأحيان.

* *Sarrazine*.

= إن الاسترجاع هنا قصصي تماما – أو إذا شئنا أن نبرز بوضوح أكبر تساوي المستوى السردى: إنه متساوي القصة (وتعليق يروست موجود في : *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 235 [Trad. ang. : Marcel Proust on Art, p. 147], et Recherche, P III, 919/RH II, 1038.

- (46) *Odyssey*, book XII, II 452-453, trans. S. H. Butcher and A. Lang (New York, Modern Library, 1950), p. 194.
- (47) Tite-Live, *Histoire romaine*, II, ch. 32 [Trad. angl. Livy, *From the Founding of the City*, Book II, chap. 32, trans, B. O. Foster (London: Loeb Classical Library, 1925), p. 325].
- (48) Cortazar, «Continuidad de los Parques», in *Final del Juego*.
- (49) Pierre Fontanier, *Commentaire raisonné sur «Les Tropes» de Dumarsais (1818, rééd. Genève: Slatkine, 1967)*.

إن قصيدة «موسى النجمي...» تلهم بوالو (Boileau, *Art poétique*, I, vers. 25-26) هذا الانصراف بلا رحمة:

و(سانت آمان)، المتشع لموسى في طول الصحاري وعرضها، يركض مع فرعون ليعرق في البحار.

(*The Art of Poetry: The Poetical Treatises of Horace, Vida, and Boileau*, trans. Soame, ed. Albert S. Cook [Boston: Ginn and Co., 1892], p. 160).

(50) Garnier, pp. 495 et 197.

(51) تشكل *métalepse* [انصراف] هنا نسفا مع *prolepse* [امتباق] و *analepse* [استرجاع] و *syllapse* [استخدام] و *paralepse* [زيادة]، بمعنى خاص هو: «تأول (رواية) مع تبديل المستوى».

(52) P II, 724/RH II, 102-103; P II, 1076/RH II, 339; P III, 216/RH II, 530.

أو أيضا: «لنقل الآن فقط، بينما نتظرن في ألبيرتين...» (P II, 1011/RH II, 292).

(53) Sterne, *Tristram Shandy*, III, chap. 38, and IV, chap. 2.

(54) أدين بكشف اللعبة الانصرافية البعيد لملته اللسان هذه – التي ربما هي إرادية – لأستاذ في التاريخ: سندرس الآن الامبراطورية الثانية منذ الانقلاب حتى عطلة عيد نصح.

(55) Borges, *Enquêtes*, p. 85 [Trad. angl. *Other Inquisitions*, 1937-1952, Trans. R. Simms (Austin, 1964), p. 46.

(56) Platon, *Théétète*, 143c. Trad. Chambry [Trad. angl. Plato, *Theaetetus*, 143c, in *Plato's Theory of knowledge: The «Theaetetus» and the «Sophist» of Plato*, Trans. Francis M. Cornford (London, Routledge and Kegan Paul, 1935), p. 17.

(57) سمات كشوش الوضوح وبطاء الحركة وبعده الصوت وتحوّل الملون إلى الأبيض والأسود أو العكس، إلخ. زد على ذلك أنه كان يمكن س أعراف من هذا النوع في الأدب (خطوط مائلة، خطوط مسودة، إلخ.).

(58) P III, 551/RH II, 768 .

(59) «الموهبة الخفية التي يشكل هذا المؤلف تاريخها» (P II 397/RH I, 1002)؛ «أبعاد هذا المؤلف...»

(P II, 642/RH II, 33)؛ «هذا الكتاب الذي لا توجد فيه ولو واقعة واحدة ليست تخيلية...» (P III,

846/RH II, 981).

(60) «نظن أن السيد ده شارلوس...» (P II, 1010/RH II, 291).

(61) «لنبيه القاري...» (P III, 40/RH II, 406)؛ «قبل العودة إلى متجر جويان، يود المؤلف أن يقول إنه قد

يجزئه كثيرا أن يستاء القاري...» (P III, 46/RH II, 410).

(62) P II, 651-652/RH II, 39-40.

(63) P II, 705-712/RH II, 77-82.

- (64) P III, 515-516/RH II, 744-745; P III, 524-525/RH II, 750-751.
 (65) P III, 709-717/RH II, 880-885.
 (66) P I, 953/RH I, 712-713.
 (67) P III, 737/RH II, 900.
 (68) P III, 756-762/RH II, 914-919.
 (69) P I, 467-471/RH I, 358-361; P II, 257-263/RH I, 899-904; P III, 182-188/RH II, 506-510;
 P III, 574-582/RH II, 786-792; P III, 995-998/RH II, 1098-1101.

(70) «غالباً ما كنت أروي لنفسي، بعد كثير من السنوات، عندما كنت أشرع في الاهتمام بطبعه بسبب التشابهات التي كان ينطوي عليها، من نواح مختلفة تماماً - مع طبعي...» (P I, 193/RH I, 148)؛ «ولم يكن، كما كنت في كومبري إبان طفولتي...» (P I, 295/RH I, 227)؛ «كما كان عليّ أن أكون بنفسى...» (P I, 295/RH I, 228)؛ «جدي» (P I, 194, 310/RH I, 149, 238)؛ «خالسي» (P I, 239-240/RH I, 311-312/III)، إلخ.

(71) في كتاب «جان سانتوي»، تبدو الشخصيتان مختلفتين؛ وأيضاً في مسودات معينة من «الدفاتر». انظر مثلاً: André Maurois, p. 153 [Trad. angl. André Maurois, *Proust: Portrait of a Genius*, Trans. Gerard Hopkins (New York, 1950), p. 125]

(72) وذلك ما لم نحسب أيضاً وجود جيلبرت ذاته، «ثمرة» ذلك الحب...

(73) P II, 804/RH II, 147.

(74) يُستعمل هذا المصطلح [شخصيات] هنا لانعدام مصطلح أكثر حياداً أو أكثر توسعاً لا يوحي بلا حق - كما يفعل هذا - بـ«بشرية» الفاعل السردى، بينما لا شيء يمنع في التخيل أن يُعهد بهذا الدور لحيوان (رواية «مذكرات حمار»*)، بل لشيء «جامد» (لا أدري هل علينا أن ندرج في هذه الفئة ساردى رواية «الحلي المذباة»* المتابعين).

(75) إن أحد متغيرات هذا النمط هو الحكاية ذات السارد الشاهد الجماعي: طاقم رواية «زنجي النرجس»*، سكان المدينة الصغيرة في رواية «وردة لإميلي»*. ونحن نتذكر أن الصفحات الأولى من رواية «مدام بوفاري» مكتوبة بهذه الطريقة.

(76) Stendhal, *Lamiel* (Paris: Divan, 1948), p. 43

وتبدو الحالة المعاكسة، وأعني ظهور «أنا» ذاتية القصة ظهوراً مفاجئاً في حكاية غريبة القصة، تبدو أشد ندرة. ويمكن «أظن» المستهالمة (Lewen, p. 117, *Chartreuse*, p. 76) أن تظل مسندة إلى السارد بصفته كذلك.

(77) Balzac, *Autre étude de femme*, Genève: Skira, pp. 75-77.

(78) Jean Santeuil, Pléiade, p. 319; trans. Hopkins, pp. 118-119.

(79) انظر مثلاً: J.L. Baudry, *Personnes*, Paris, Seuil, 1967.

(80) *Fictions*, p. 153-161 [Trad. angl. *Ficciones*, ed. Anthony Kerrigan (New York: Grove Press, 1962), pp. 117-122].

- * *Mémoires d'un âne*.
- * *Les bijoux indiscrets*.
- * *The Nigger of the «Narcissus»*.
- * «A Rose for Emily».

(81) *Op. cit.*, p. 27 [Trad. angl. Brée, p. 8].

(82) أنظر : Tadié, p. 20-23.

(83) ليست «الذاتوية» البروستية الشهيرة شيئاً أقل من تأكيد للذاتية. ولم يفت بروست نفسه أن يغضب من الاستنتاجات المفرطة السهولة التي كانت تُستنتج من اختياره السردى:

بما أنني قد أُلِّمْتُ بي مصيبة بدء كتابي «أنا» ولم أعد أستطيع أن أُغَيِّرَهَا، فإنني «داتي» إلى الأبد. أما لو بدأت بدلا من ذلك بـ«كان روجي موكليز يشغل سرادقا»، لاعتُبرْتُ «موضوعياً» نهائياً.

(à J. Boulanger, 30 Novembre 1921, *Correspondance générale*, Paris, 1932, III, 278).

(84) بخصوص هذه القضية المثيرة للجدل، انظر:

M. Suzuki, «Le «Je» proustien», *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust*, 9 (1959); Harold Waters, «The Narrator, not Marcel», *French Review*, 33 (February 1960), p. 389-392, et Muller, p. 12 et 164-165.

ونعلم أن الورددين الوحيدين لهذا الاسم الشخصي في رواية «بختا...» متأخران (P III, 75 et 157/RH) وأن الورد الأول يتم بتحفظ. لكن يبدو لي أن هذا لا يكفي لجعل المرء يرفضه. وهذا لو كان على المرء أن يرفض كل شيء لا يقال إلا مرة واحدة... ومن جهة أخرى، فإن إطلاق اسم مارسيل على البطل ليس طبعاً مطابقة له مع بروست؛ لكن هذا التوافق الجزئي والهزلي رمزي غاية الرمزية.

(85) *Jean Santeuil*, Pléiade, p. 401; Trans. Hopkins, p. 410.

(86) Rogers, *Proust's narrative Techniques*, p. 120-141.

(87) يتعلق الأمر هنا بالسيرة الذاتية الكلاسيكية، ذات السرد اللاحق، وليس بالمونولوج الداخلي بصيغة الحاضر.

(88) P I, 855-856/RH I, 642-643 et P I, 933-934/RH I, 698-699.

(89) P III, 866/RH II, 997.

(90) معظمها مشكل من لحظات التأمل الجمالي، بصدد إيلستير (P III, 252-258/RH II, 555-559) أو فانتوي (P III, 158-162/RH II, 489-492) أو فانتوي (P III, 252-258/RH II, 555-559)، عندما يستشعر البطل ما سيؤكد له الكشف النهائي. وينطوي كتاب «سدوم وعامورة I»، الذي هو بمعنى من المعاني مشهد كشف أول، ينطوي أيضاً على سمات توافق الخطابات، لكن السارد يُعنى فيه، مرة واحدة على الأقل، بتصحيح أحد أخطاء البطل (P II, 630-631/RH II, 24-25). ويتجلى استثناء معاكس في الصفحات الأخيرة من كتاب «من جهة بيت سوان»، والتي يكون فيها السارد هو الذي يزعم أنه يشاطر الشخصية وجهة نظرها.

(91) P III, 869-899/RH II, 999-1023.

(92) Roman Jakobson, «Closing Statement : Linguistics and Poetics», in Thomas A. Sebeok, ed., *Style in Language* (Cambridge, Mass = M. I. T., Press, 1960), pp. 350-377. [Trad. fr. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 213-220].

[م.ع. - تر. عربية : ر. ياكوبسن، «اللسانيات والشعريات»، تر. محمد معتصم، يصدر ضمن مؤلف جماعي].

(93) R. Barthes, «Le discours de l'histoire», *Information sur les sciences sociales*, août 1967, p. 66.

(94) *Regiebemerkungen* (*Stendhal et les problèmes du roman*, p. 222).

(95) Rogers, *op. cit.*, p. 55.

(96) أحس وأنا أكتبُ هذا أن نضي لا يزال في ارتعاج؛ وهذه اللحظات ستحضرني دوما لو عشت مئة ألف سنة.

(Rousseau, *Confessions*, p. 20).

لكن يمكن أيضا أن تقوم شهادة السارد على أحداث معاصرة لفعل السرد وغير متصلة بالقصة التي يرويها : كصفحات رواية «الدكتور فاوستوس» عن الحرب التي تجيش في حين يحرر تسايبلوم ذكرياته عن لفركون.

(97) التي ليست بالضرورة وظيفة المؤلف الأيديولوجية : فأحكام دي كريبو لا تورط قبليا الأب بريفو ؛ وأحكام السارد - المؤلف التخيلي لرواية «لوسيان لوين» أو رواية «دير شترنهي پارما» لا تورط هنري بيل البتة.

(98) تحاشيا لإعطاء حكايتنا طولا يمكن أن يُعيب القاري، فإننا نرجوه أن يتخيل أنه مضى أسبوع بين المشهد الذي حُتم به الفصل السابق والأحداث التي في نيتنا أن نلخص علاقتها به في هذا؛

من المناسب أن يتوقف مجرى السرد لحظة بينما نعود إلى تلك الأسباب التي نجم عنها، من بين ما نجم، الحسام الوحيد الذي روي لتتو. ولابد أن يكون هذا التوقف... إلخ.

(James Fenimore Cooper, *The Prairie*, chaps. 8, 15 [New York : Holt Rinehart and Winston, 1950], pp. 92, 178).

(99) بما أن الفصل السابق ضخم فوق الحد، فإنه يحسن لي أن أشير في فصل جديد ؛

في رأي أن الفصل الذي انتهى للتو ضخم جدا أيضا ؛

لا أنظر إلى الوراء وأمتنع عن عدّ عدد الصفحات المتراكمة بين الأرقام الرومانية السابقة والأرقام التي أسطرها للتو..

Thomas Mann, *Docteur Faustus*, chap. IV, V, IX [Trad. angl. Thomas Mann, *Doctor Faustus*, chaps. 4, 5, 9, trans. H. T. Lowe-Porter (New York : Knopf, 1948), pp. 21, 30, 70].

(100) وليس إلى سوان، حتى فيما يخص السوناتة :

هل كان هذا تلك السعادة التي اقترحتها جملة السوناتة الصغيرة على سوان الذي كان قد أخطأ وهو يمثّلها بلذة الحب ولم يكن يستطيع العثور عليها في الإبداع الفني...

(P III, 877/RH II, 1006).

(101) P III, 549/RH I, 1107.

(102) الأمر الذي يستيع إغراء الكاتب الفظ بأن يكتب أعمالا فكرية. وهي سماجة حسيمة. إن عملا يحتوي نظريات مثله كمثل بضاعة تُلصق عليها بيئة السُعر.

(P III, 882/RH II, 1009).

ألا يعرف قارئ رواية «بختا...» ما تكلفه ؟

(103) تتمثل حالة خاصة في حالة العمل الأدبي القصصي التالي، من نمط قصة «الوقح العجيب» أو كتاب «جان سانتوي»، الذي يمكنه عند الاقتضاء أن يستهدف قارئا. ولكنه نفسه قارئ تخيلي مبدئيا.

(104) أخيرا أجد قارئا يمزج أن كتابي مؤلف وثوقني وبناء !

(*Choix de lettres*, par Kolb, p. 197).

(105) P III, 910-911/RH II, 1031-1032.

(106) م.أ. - نالانابيل هي الشخصية التي يخاطبها السارد «المتكلم» في رواية «الأغذية الأرضية» لألدريه جيد.

(107) م.أ. - في قصة بورخيص «بيير مينار، مؤلف رواية «ضون كينخوطه»*.

* «Pierre Menard, Author of *Don Quixote*».

خاتمة

لكي نختم دون تلخيصات عديمة الجدوى، هاكم بعض كلمات النقد الذاتي أو - إن شئتم - كلمات الدفاع. فلا شك في أن المقولات والإجراءات المقترحة هنا غير خالية من العيوب في نظري، لأنها كانت، كما يحدث غالباً، اختياراً بين مساوي. ولعل التكاثر المفهومي والمصطلحي، في مجال يُترك عادة للحدس والاختباروية، سيكون قد أثار حفيظة أكثر من واحد، وأنا لا أنتظر من «الخلف» أن يحتفظ بقسط كبير جداً من هذه الاقتراحات. فهذه الترسانة، كأني ترسانة أخرى، ستبطل حتماً قبل مرور بضع سنوات، وهي ستبطل بسرعة لأنها ستحمل أكثر على حمل الجِدِّ، أي ستناقش وتُجرَّب وتُراجع عند الاستعمال. ومن سمات ما يمكن تسميته **المجهود العلمي** أن يعلم أنه مُلغى ومحكوم عليه بالتلف أساساً: وهي سمة سلبية حقاً بل ذات اعتبار محزن للذهن «الأدبي»، النزاع دوماً إلى أن يتوقع مجداً ما بعد الوفاة، لكن إذا استطاع الناقد أن يحلم بعمل أدبي من الدرجة الثانية، فإن الشعري، من جهته، يعلم أنه يشتغل في العابر (لنقل بالأحرى: على العابر)؛ إنه عامل عاطل مسبقاً.

ومن ثمَّ أظن وأمل أن هذه الترسانة كلها، الهمجية بالتأكيد في نظر هواة الأدب - الاستباقيات، الاسترجاعات، الترددي، التبئيرات، النقصانات، القصصي التالي، إلخ. - ستبدو غداً من أكثر الترسانات خشونة، وستنضمُّ إلى رُزْمِ أخرى ضائعة في مزابل الشعريات؛ وأملنا ألا تتوَلَّ إليها دون أن تكون قد قدّمت فائدة عابرةً ما. لقد كان **كَيوم دوكام**، القلق سلفاً من تفاقم التلوُّث الفكري، يحظر دائماً خَلْقَ كائنات العقل - قد نقول اليوم مواضيع نظرية - من غير ضرورة تقتضيها. ولعلِّي أكره نفسي لو لم أحترم هذا المبدأ، لكن يبدو لي على الأقل أن بعضاً من الأشكال الأدبية المشار إليها والمعرفة هنا تستدعي أبحاثاً يجب القيام بها، لم تكذُّ تُتناوَل في هذا العمل إلا تناوُلًا سطحيًا لأسباب بديهية. فعسى أن أكون قد زوِّدت النظرية الأدبية وتاريخ الأدب ببعض مواضيع الدراسة التي هي دُنْيَا على الأرجح، ولكنها أكثر تهدياً من الكيانات التقليدية كـ«الرواية» أو «الشعر».

وربَّما كان التطبيق الخاصُّ لهذه المقولات والإجراءات على رواية «بمخا عن الزمن الضائع» أكثر إزعاجاً أيضاً، ولم أستطع أن أنكر أن قصد عملي الحالي يكاد

يتحدّد تماماً بنقيض هذا التصريح التمهيدي لدراسة حديثة العهد وممتازة عن فنّ الرواية عند بروس، وهو تصريح يلحق من أول وهلة على الأرجح بإجماع ذوي النيات الحسنة:

لم تُرد أن تفرض على عمل بروس الأدبي مقولات خارجة عنه أو فكرة عامّة عن الرواية أو عن الكيفية التي على المرء أن يدرس بها رواية من الروايات؛ إننا لم نرد أن نكتب مقالة في الرواية، تكون توضيحاتها التمثيلية مستعارة من رواية «بختا...»، بل مفاهيم ناشئة من العمل الأدبي، وتتيح قراءة بروس كما قرأ بروس بلزاك وفلوبير. فلا نظرية للأدب إلا في نقد المفرد(1).

وبالطبع، لا يمكننا أن نوّكد أن المفاهيم المستعملة هنا «ناشئة من العمل الأدبي» حصراً، وقلما أمكن اعتبار هذا الوصف للحكاية البروستية متقيداً بالفكرة التي كان بروس نفسه يكوّنها عنها. فمثل هذه المسافة بين النظرية الأهلية والمنهج النقديّ يمكن أن تبدو سخرفاء، ككلّ المفارقات الزمنيّة. ومع ذلك يبدو لي أنه لا ينبغي للمرء أن يثق ثقة عمياء في الجماليّات الصريحّة لكاتب من الكتاب، حتى ولو كان ناقداً في عبقرية مؤلّف كتاب «ضد سانت - بوف»*. فالوعي الجماليّ للفنان، عندما يكون كبيراً، يكاد لا يكون أبداً في مستوى ممارسته، وما هذا إلا أحد تجلّيات ما كان يرمز إليه هيكل بطيران بومة مينيرفا المتأخّر. ونحن لا نملك مثقال ذرّة من عبقرية بروس، ولكننا نمتاز عليه (تقريباً كما يمتاز الحمار الحيّ على الأسد الميت) بأننا نقرأه انطلاقاً بالضبط ممّا ساهم في ابتكاره - أعني هذا الأدب الحديث الذي يدين له بالكثير - وبالتالي بأننا ندرك بوضوح في عمله الأدبي ما لم يكن فيه إلا قيد النشوء، - لا سيما أن خرق المعايير والابتكار الجماليّ هما عنده في أغلب الأحيان لإرادتيّنا وأحياناً لاواعيان، كما رأينا: فقد كان هدفه شيئاً آخر، ويكاد هذا المحتقر للطليعة يكون ثورياً دائماً بالرغم منه (قد أقول إن ذلك أفضل طريقة لأن يكون المرء كذلك، لو لم يكن لديّ الظنّ المبهم بأنها الطريقة الوحيدة). ونكرّر مرّة أخرى، وعلى أثر آخرين كثير، أننا نقرأ الماضي في ضوء الحاضر؛ أفليس هكذا كان بروس نفسه يقرأ بلزاك وفلوبير، أولاً يُظنّ حقاً أن مفاهيمه النقديّة كانت «ناشئة من» مطوّلة «الملهاة البشرية» أو من رواية «التربية العاطفية»؟

* م.ع. - وهو تلميح إلى مارسيل بروس مؤلّف الكتاب.

وبالطريقة نفسها، ربّما، أتاح لنا نوعُ المَسْجَعِ (بمعناه البصريّ) «المفروضُ» هنا على رواية «بمُحَا...»، أتاح لنا - وهذا ما آمله - أن تُبرز من هذه الزاوية الجديدة ظلّالا غالباً ما أغفلها پروست نفسه، وأغفلها النقدُ البروستي حتى الآن (كأهمية الحكاية الترددية، مثلاً، أو القصصي الكاذب)، أو أن نصف بكيفية أدق سمات سبقت مُعاينتها، كالمفارقات الزمنية أو التبيّرات المتعدّدة. فالـ«شبكة»* المخطوط من قدرها كثيراً ليست أداة للحجز، أو للتشذيب المُخصي، أو للإعادة إلى الصواب : إنها إجراء اكتشاف، ووسيلة وصف.

ولا يعني ذلك - وهذا أمر قد يكون القاريّ تبيّنه سلفاً - أن مستعملها يجرم على نفسه كلّ تفضيل وكلّ تقويم جمالي، بل كل تحيُّز. فقد بدا على الأرجح، في هذه المقارنة للحكاية البروستية مع نسق الممكنات السردية العام، بدا أن فضول المحلّل وإيثاره كانا يذهبان بانتظام إلى أكثر مظاهر الحكاية البروستية انحرافاً، أي إلى الخروق الخاصّة أو طلائع تطوّر مقبل. ولعلّ هذا التقييم المنظم للطرافة والتجديد ساذج نوعاً ما، ورومانسيّ أيضاً على الجملة، لكن لا أحد يستطيع اليوم أن يفلت منه إفلاتا تاماً. ويقدم رولان بارط في كتابه «س/ز» تعليلاً لذلك مقنعاً جداً :

لماذا القابل للكتابة (ما يمكن أن يُكتب اليوم) قيمتنا ؟ لأن رهان العمل الأدبيّ (الأدب بصفته عملاً)، هو جعل القاريّ منتجاً للنص، وليس بقُدّ مستهلكاً له(2).

ولعلّ تفضيل ما هو «قابل للكتابة» (لترجم على التقريب : ما هو حديث)، في نصّ پروست، وليس ما هو «قابل للقراءة» (ما هو كلاسي) فحسب، لعلّه يعبر عن رغبة الناقد، بل الشعريّ، في أن يؤدّي، عند اتصاله بنقاط النص «الخربة» جمالياً، دوراً أكثر فعالية بغموض من دور الملاحظ والمحلّل فقط. ويظنّ القاريّ، هنا، أنه يشارك فعلاً في الإبداع ويساهم فيه بمقدار صغير جداً (صغير جداً، ولكنه حاسم) ؛ وذلك، ربّما، وهو يتعرّف فقط على السمات التي ابتكرها العمل الأدبيّ دون علم من مؤلّفه غالباً، بل وهو يوضحها. ولنذكر مرّة أخرى بأن هذه المساهمة،

* م.ع. - الشبكة: هذه الكلمة كانت تعني في بادئ الأمر أوراقاً مقوَّاة مثقبة توضع على رسالة مرموزة لإظهار العلامات المهمة وإحفاء ما سواها. أمّا الآن، فالكلمة يستعملها علماء النفس للدلالة على كتاب للوصفات الطيبة يسهل ملاحظة من الملاحظات.

بل هذا التدخّل، كان أكثر من شرعيّ بعض الكثرة في نظر پروست. والشعريّ هو أيضا «القاريّ الخاصّ لذاته»، والاكتشاف (كما يقول لنا أيضا العلم الحديث) هو دائما شيء من الابتكار.

ولعلّ تحيُّزاً آخر، وهو تحيُّز مرفوض في هذه الحالة، سيفسّر لماذا ليست هذه «الخلاصة» خلاصة - أعني : لماذا لن نجد هنا «تركيبية» نهائية قد تنضمّ فيها كلّ السمات المميّزة للحكاية البروستيّة المستخرجة في أثناء هذه الدراسة، إلى بعضها البعض وقد يعلّل فيها بعضها البعض. فعندما كانت مثل هذه التوافقات أو الترابطات تتجلّى بكيفية لا يُعترضُ عليها (كما هو الشأن، مثلا، بين اختفاء الجمل وانبثاق التردّدي، أو بين التعدّد الصيغيّ وإلغاء القصصيّ التالي)، فإننا لم نفتأ نتعرّفها ونوضّحها. لكن قد يبدو لي مزعجا البحث عن الـ«وحدة» بأيّ ثمن، وبذلك قرّضُ تماسك العمل الأدبيّ بالقوّة - الأمر الذي هو، كما نعلم، أحد أقوى إغراءات النقد، وأحد أكثرها ابتذالا (حتى لا نقول أكثرها سوقيّة)، وأيضا أحد أسهلها إرضاء، بما أنه لا يتطلّب إلا قليلا من البلاغة التأويلية.

والحال أننا إذا لم نستطع أن ننفي عن پروست إرادة التماسك ومجهود البناء، فإنه لا يمكن أيضا أن ننفي عن عمله الأدبيّ مقاومة مادّته وقسط غير المضبوط - ربّما قسط غير القابل للضبط. وقد سبق أن لاحظنا الطابع الارتجاعي (هنا كما عند بلزاك أو عند فاكنين) لَوْحْدَةِ محقّقة بكيفية متأخرة على مادة متنافرة وغير متجانسة أصلا. وتبيّنا أيضا قسط النقص المعزوّ إلى العمل المكملّ نوعا ما للعمل الأدبيّ، والذي ولده إرجاء عام 1914 الطاريّ. ولعلّ رواية «بجنا عن الزمن الضائع» كانت - في ذهن پروست على كلّ حال - عملا أدبيّا «مكتملا» : كان ذلك عام 1913 ؛ والتركيب الثلاثي التام لتلك الفترة (كتاب «من جهة بيت سوان» وكتاب «من جهة كيرمانت» وكتاب «الزمن المستعاد») يشهد على ذلك بطريقته الخاصة. لكننا نعرف ماذا جرى لرواية «بجنا...»، ولا أحد يستطيع الادّعاء أن بنيتها الفعلية ناتجة عن شيء آخر غير الظروف : فهناك سبب فعّال، هو الحرب، وسبب سلبيّ، هو الموت. صحيح ألا شيء أسهل من التعليل بالصدفة ومن «البرهنة» على أن رواية «بجنا...» قد وجدت أخيرا بتاريخ 18 نونبر 1922 التوازن التام والتناسب الدقيق اللذين كانا ينقصانها حتى ذلك الحين ؛ لكن هذه السهولة بالضبط هي التي نرفضها هنا. وإذا اكتملت رواية «بجنا...» ذات يوم، فإنها لم تعد كذلك اليوم،

ولعل الطريقة التي قُبلت بها التوسيع العجيب اللاحق تثبت أن ذلك الاكتمال المؤقت لم يكن، ككل اكتمال، إلا وهماً استعادياً. ولابد من رد هذا العمل الأدبي إلى نقصه، إلى رعشة الألامح، إلى نفس الناقص. فرواية «بختا...» ليست موضوعاً مغلقاً: إنها ليست موضوعاً.

هنا أيضاً على الأرجح، تتجاوز ممارسة بروسست (اللاإرادية) نظريته وقصده - لنقل على كل حال إنها تطابق رغبتنا خير مطابقة. فقد ضاعفت ثلاثية عام 1913 المتناسقة من مساحتها، ولكن من جانب واحد فقط، بما أن الجناح الأول يظل، بالقوة، متقيداً بالمخطط الأولي. وهذا الاختلال في التوازن، أو الانزياح عن المركز، يروق لنا بصفته كذلك وبسبب عدم تعمده، وسنحترس جيداً من تبريره ونحن «نتناول» انغلاقاً غير موجود وبناء وهمياً، كما سنحترس من اختزال تعسفي لما كان بروسست يدعوه، بصدد شيء آخر، «احتمال الحكاية»⁽³⁾. إن «قوانين» الحكاية البروستية هي - كتلك الحكاية ذاتها - جزئية، ناقصة، ربّما مخاطرة: إنها قوانين عرفية واختبارية تماماً، ولا ينبغي تجميدها في معيار. فالشفرة، هنا، كالرسالة*، لها ثغراتها ومفاجأتها.

لكن لاشك في أن هذا الرفض للتبرير هو تبرير بطريقته الخاصة. فنحن لا نفلت من ضغط المدلول، لأن الكون الدلائلي يكره الفراغ ولأن تسمية الاحتمال هي سلفاً إسناد وظيفة إليه وفرض معنى عليه. وحتى - أو خصوصاً؟ - عندما يصمت الناقد، فإنه يقول الكثير. وربما كان الأفضل له - كما للحكاية البروستية نفسها - ألا «ينتهي» أبداً، أي بمعنى من المعاني ألا يبدأ أبداً.

هوامش

(1) Tadié, *Proust et le Roman*, p. 14.

(2) Barthes, *S/Z*, p. 10.

(3) Jean Santeuil, *Pléiade*, p. 314.

* م.ع. - من الناقل القول إن الرسالة - حسب نظرية التواصل - تحقيق (لموس) للشفرة (المجردة).

المصادر والمراجع

1. أعمال بروست الأدبية والنقدية

A la recherche du temps perdu, texte établi par Pierre Clarac et André Ferré, collection de la Pléiade, Gallimard, Paris, t. I : nov. 1955 ; II : janv. 1956 ; III : mai 1956. (Tr. *Remembrance of Things Past*. Trans. C.K. Scott Moncrieff and Andreas Mayor. 2 vols., New York: Random House, 1934, 1970).

Jean Santeuil, précédé des *Plaisirs et les jours*, texte établi par Pierre Clarac et Yves Sandre, Pléiade, Gallimard, Paris, 1971. (Tr. *Jean Santeuil*. Trans. Gerard Hopkins. New York: Simon and Schuster, 1956. Tr. *Pleasures and Regrets*. Trans. Louise Varèse. New York: Crown, 1948).

Contre Sainte-Beuve, précédé de *Pastiches et Mélanges* et suivi de *Essais et Articles*, texte établi par Pierre Clarac et Yves Sandre, Pléiade, Gallimard, Paris, 1971. (Tr. [*Contre Sainte-Beuve*] *Marcel Proust on Art and Literature, 1896-1919*. Trans. Sylvia Townsend Warner. New York: Meridian, 1958. Tr. [Selections from *Pastiches and Essais*] *Marcel Proust: A Selection from His Miscellaneous Writings*. Trans. Gerard Hopkins. London: Allan Wingate, 1948).

Correspondance générale, Plon, Paris, 1930-1936.

Choix de lettres, présenté par Philip Kolb, Plon, Paris, 1965.

متغيرات رواية «بحثاً...» أو مشاريعها المختلفة :

Du côté de chez Swann, Grasset, 1914.

Chroniques, Gallimard, Paris, 1927.

Contre Sainte-Beuve, suivi de *Nouveaux Mélanges*, texte établi par Bernard de Fallois, Gallimard, Paris, 1954.

Textes retrouvés, recueillis et présentés par Philip Kolb et L. B. Price, University of Illinois Press, Urbana, 1968 ; et *Cahiers Marcel Proust*, Gallimard, Paris, 1971.

André Maurois, *A la recherche de Marcel Proust*, Hachette, Paris, 1949. (Tr. *Proust: Portrait of Genius*. Trans. Gerard Hopkins. New York: Harper, 1950).

Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, I, Les Sept Couleurs, Paris, 1971.

2. دراسات نقدية ونظرية

- Aristote, *Poétique*, éd. Hardy, les Belles Lettres, Paris, 1932.
- Auerbach (Erich), *Mimesis* (1946), trad. fr., Gallimard, Paris, 1968. (Tr. amér. *Mimesis: The Representations of Reality in Western Literature*. Trans. Willard Trask. 1953; rpt. Garden City, New York: Anchor Doubleday, 1957).
- Balzac (Honoré de), *Etudes sur M. Beyle* (1840), Skira, Genève, 1943.
- Bardèche (Maurice), *Marcel Proust romancier*, I, Les Sept Couleurs, 1971.
- Barthes (Roland), «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications* 8. (Tr. «An. Introduction to the Structural Analysis of Narrative» *N & H*, 6 [Winter 1975], 237-272).
- «Le discours de l'Histoire», *Information sur les sciences sociales*, août 1967.
- «L'effet de réel», *Communications* 11, 1968.
- *S/Z*, Seuil, Paris, 1970. (Tr. *S/Z*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974).
- Bentley (Phyllis), «Use of summary», in *Some Observations on the Art of Narrative*, 1947, repris in Philip Stevick, éd., *The Theory of the Novel*, The Free Press, New York, 1967, p. 47-52.
- Benveniste (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966. (Tr. amér. *Problems in General Linguistics*. Trans. Mary Elisabeth Meek. Coral Gables, Fla. : University of Miami Press, 1971.
- Blin (Georges), *Stendhal et les Problèmes du roman*, Corti, Paris, 1954.
- Booth (Wayne), «Distance and Point of view», *Essays in Criticism*, 1961, p. 60-79. (Trad. fr., «Distance et point de vue», *Poétique* 4, 1970).
- *The Rhetoric of Fiction*, Univ. of Chicago Press, Chicago, 1961.
- Borges (Jorge Luis), *Enquêtes*, Gallimard, Paris, 1957, (Trad. amér. *Other Inquisitions*, 1937-1952. Trans. Ruth L.C. Simms Austin: University of Texas Press, 1964).
- *Discussions*, Gallimard, Paris, 1966.
- Bowling (L. E.), «What is The Stream-of-Consciousness • Technique ?», *PMLA*, 65, 1950, p. 333-345.
- Brée (Germaine), *Du temps perdu au temps retrouvé* (1950), Les Belles Lettres, Paris, 1969. (Tr. *Marcel Proust and Deliverance from Time*. Trans. C.J. Richards and A.D. Truitt. 2^d ed. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1969).

- Brooks (Cleanth) & Warren (Robert Penn), *Understanding Fiction*, New York, Crofts, 1943.
- Daniel (Georges), *Temps et Mystification dans A.L.R.T.P.*, Nizet, Paris, 1963.
- Debray-Genette (Raymonde), «Les figures du récit dans *Un cœur simple*», *Poétique* 3, 1970.
- «Du mode narratif dans les *Trois Contes*», *Littérature* 2, 1971.
- Dujardin (Edouard), *Le Monologue intérieur*, Messein, Paris, 1931.
- Feuillerat (Albert), *Comment Proust a composé son roman*, Yale Univ. Press, New Haven, 1934.
- Fitch (Bryan T.), *Narrateur et Narration dans "l'Étranger" d'Albert Camus*, Archives des Lettres modernes, N° 34, Paris, 1961, 2^e éd. rév., 1968.
- Forster (E. M.), *Aspects of the Novel*, Edward Arnold, Londres, 1927.
- Friedman (Melvin), *Stream of Consciousness : A Study in Literary Method*, Yale Univ. Press, New Haven, 1955.
- Friedman (Norman), «Point of view in Fiction», *PMLA*, 70, 1955, repris in Philip Stevick, éd., *The Theory of the Novel*, The Free Press, New York, 1967, pp. 108-137.
- Genette (Gérard), *Figures*, Seuil, Paris, 1966.
- *Figures II*, Seuil, Paris, 1969.
- Greimas (A.J.), *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966.
- Guiraud (Pierre), *Essais de stylistique*, Klincksieck, Paris, 1971.
- Hachez (Willy), «La Chronologie et l'âge des personnages de *A.L.R.T.P.*», *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust*, 6, 1956 ; «Retouches à une chronologie», *ibid*, 11, 1961 ; «Fiches biographiques de personnages de Proust», *ibid*, 15, 1965.
- Hamburger (Käte), *Die Logik der Dichtung*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1957. (Tr. *The Logic of Literature*. Trans. Marilyn J. Rose. 2^d. rev. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1973).
- Houston (J. P.), «Temporal patterns in *A.L.R.T.P.*», *French Studies*, 16, janv. 1962, p. 33-44.
- Huet (J. B.), *Traité de l'origine des romans*, 1670.
- Humphrey (Robert), *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, University of California Press, Berkeley, 1954.
- Jakobson (Roman), «Quest for the Essence of Language», *Diogenes*, 51, 21-37. (Tr. fr. «A la recherche de l'essence du langage», *Problèmes du langage*, Gallimard, Paris, 1966.

- Jauss (H. R), *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts A.L.R.T.P.* (1965), Carl Winter, Heidelberg, 1970.
- Lämmert (Eberhart), *Bauformen des Erzählens*, J. B. Metzlersche Verlag, Stuttgart, 1955.
- Lefebve (Maurice-Jean), *Structure du discours de la poésie et du récit*, La Baconnière, Neuchâtel, 1971.
- Lips (Marguerite), *Le Style indirect libre*, Payot, Paris, 1926.
- Lubbock (Percy), *The Craft of Fiction*, Londres, 1921 ; rpt. New York : Viking, 1957.
- Martin-Chauffier (Louis), «Proust et le double 'Je' de quatre personnes», In *Problèmes du roman (Confluences)*, 1943, partiellement repris in Jacques Bersani, éd., *Les Critiques de notre temps et Proust*, Garnier, Paris, 1971, pp. 54-66. (Tr. «Proust and the Double I», *Partisan Review*, 16 [October 1949], 1011-1026).
- Maurois (André), *A la recherche de Marcel Proust*, Hachette, Paris, 1949. (Tr. *Proust? Portrait of a Genius*. Trans. Gerard Hopkins, New York: Harper, 1950).
- Mendilow (A.A.), *Time and the Novel*, New York: Humanities Press, 1952.
- Metz (Christian), *Essais sur la signification au cinéma*, I, Klincksieck, Paris, 1968. (Tr. amer. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Trans. Michael Taylor, New York: Oxford University Press, 1974).
- Müller (Gunther), «Erzählzeit und erzählte Zeit», *Festschrift für P. Kluckhorn und Hermann Schneider*, 1948, repris in *Morphologische Poetik*, Tübingen, 1968.
- Muller (Marcel), *Les Voix narratives dans A.L.R.T.P.*, Droz, Genève, 1965.
- Painter (George D.), *Proust : The Early Years and Proust: The Later Years*, New York: Atlantic Little, Brown, 1959 et 1965, (Tr. fr., Mercure, Paris, 1966).
- Picon (Gaëtan), *Malraux par lui-même*, Seuil, Paris, 1953.
- Platon, *La République*, éd. Chambry, Les Belles Lettres, 1946-1947.
- Pouillon (Jean), *Temps et Roman*, Gallimard, Paris, 1946
- Raible (Wolfgang), «Linguistik und Literaturkritik», *Linguistik und Didaktik*, 8 (1971).
- Raimond (Michel), *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années 20*, Corti, Paris, 1966.
- Ricardou (Jean), *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1967.

- Richard (Jean-Pierre), «Proust et l'objet herméneutique», *Poétique*, 13, 1973, repris dans *Proust et le monde sensible*, Seuil, Paris, 1974.
- Rogers (Brian G.), *Proust's narrative techniques*, Droz, Genève, 1965.
- Romberg (Bertil), *Studies in the narrative Technique of the First-Person Novel*, Trad. angl. Michael Taylor et Harold H. Borland, Almqvist et Wiksel, Stockholm, 1962.
- Rossum-Guyon (Françoise Van), «Point de vue ou perspective narrative», *Poétique* 4, 1970.
— *Critique du roman*, Gallimard, Paris, 1970.
- Rousset (Jean), *Forme et Signification*, Corti, Paris, 1962.
- Sartre (Jean-Paul), «M. François Mauriac et la liberté» (1939), in *Situations I*, Gallimard, Paris, 1947. (Tr. «François Mauriac and Freedom». In *Literary and Philosophical Essays*. Trans. Annette Michelson. New York: Criterion Books, 1955, pp. 7-23).
— *L'Idiot de la famille*, Gallimard, Paris, 1971.
- Spitzer (Leo), «Zum Stil Marcel Prousts», in *Stilstudien*, Hueber, Munich, 1928. (Tr. fr. «Le style de Marcel Proust», in *Études de style*, Gallimard, Paris, 1970).
- Stang (Richard), *The Theory of the Novel in England 1850-1870*, New York: Columbia University Press, 1959.
- Stanzel (F. K.), *Die typischen Erzählsituationen in Roman*, Wilhelm Braumüller, Vienne, 1955. (Tr. *Narrative Situations in the Novel: Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*. Trans. James P. Puskas. Bloomington: Indiana University Press, 1971).
- Suzuki (M.), «Le 'je' proustien», *BSAMP*, 1959.
- Tadié (Jean-Yves), *Proust et le Roman*, Gallimard, Paris, 1971.
- Todorov (Tzvetan), «Les catégories du récit littéraire», *Communications* 8, 1966.
— *Littérature et Signification*, Larousse, Paris, 1967.
— «Poétique», in *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Seuil, Paris, 1968.
— *Grammaire du Décaméron*, Mouton, La Haye, 1969.
— *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971. (Tr. *The Poetics of Prose*. Trans. Richard Howard, Ithaca, New York : Cornell University Press ; London : Blackwell, 1977).
— «La poétique en U.R.S.S.», *Poétique* 9, 1972.

- Uspenski (Boris), *Poetika Kompozicii*, Moscou, 1970. (Tr. *A Poetics of Composition : The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. Trans. Valentina Zavarin and Susan Wittig. Berkeley : University of California Press, 1973). Voir également «Poétique de la composition», *Poétique*, 9, 1972.
- Vigneron (Robert), «Genèse de *Swann*», *Revue d'histoire de la philosophie*, janv. 1937, pp. 67-115.
- «Structure de *Swann* : Balzac, Wagner et Proust», *French Review*, 19, mai 1946, pp. 370-384.
 - «Structure de *Swann* : prétentions et défaillances», *Modern Philology*, 44, nov. 1946, pp. 102-128.
 - «Structure de *Swann* : *Combray* ou le cercle parfait», *Modern Philology*, 45, fév. 1948, pp. 185-207.
- Waters (Harold), «The Narrator, not Marcel», *French Review*, 33, fév. 1960, pp. 389-392.
- Wellek (René) & Austin (Warren), *Theory of Literature*, New York : Harcourt Brace, 1949. (Tr. fr. *La Théorie littéraire* Seuil, Paris, 1971).
- Zeraffa (Michel), *Personne et Personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Klincksieck, Paris, 1969.

ملاحق

• م.ع. - الأرقام الموجودة بين معقوفين تحيل في جميع الملاحق التالية على صفحات كتاب «خطاب الحكاية» لسجوار جنيت.

ثبت المصطلحات

- أ -
الأدب، تاريخه، 108.
الأدب الموضوعي، 232.
الإحالات. ← الترتيب: الإسترجاع.
الإيقاع: وتعريف المدة، 102؛ في الحكاية الكلاسيكية، 110، 120؛ والتبوير الواقعي، 166-167 ← أيضاً المدة.
الإلتواءات الزمنية: والتبوير الواقعي، 166-167.
الإندماجات، 57 ← أيضاً الصوت: المستوى السردى.
الإنصراف. ← الصوت: المستوى السردى.
الانتقالات. ← التواتر: التفردي.
الأسلوب غير المباشر. ← الصيغة، المسافة: حكاية الأقوال.
الأسلوب غير المباشر الحر. ← الصيغة، المسافة: حكاية الأقوال.
الأسطورة: من الشعيرة، 140-141.
الإستباق. ← الترتيب.
الإستعادة. ← الترتيب: الإسترجاع.
الإسترجاع. ← الترتيب.
الإستشراق. ← الترتيب: الإستباق.
الإستخدام: تعريفه، 99 (هـ-117)؛ في المشهد، 121. ← أيضاً التواتر: الترددي.
الإعلان. ← الترتيب: الإستباق.
- ب -
الإفتاحيات، 57، 223 (هـ-53).
أثر الواقع: يوحى بالمحاكاة، 180-181.
الإخبار: والتعريف محاكاة/قصة، 181-182؛ والتبوير، 205، 208-209، 214. ← أيضاً الصيغة.
- ج -
البدايات. ← الإفتاحيات؛ من الوسط.
البطل: خبوه، 208-209، 214؛ تميزه عن السارد، 236؛ ← أيضاً الصيغة، المنظور.
بنية الإرصاء، 244.
البنية المزدوجة، 86-90.
البذرة، 84.
- د -
الجهة، 40-41، 129.
الجواز السردى، 136.
- و -
داخل القصة. ← الصوت: المستوى السردى.
الواقعية: صعيدها، وشفرات التبوير، 217.
الواقعية: تصوير الخصائص المميزة للشخصية، ومحاكاة الخطاب، 197.
← أيضاً اللواقعية.

وجهة النظر. — الصيغة، المنظور.

الوهم المرجعي، 181.

الوصف. — المدة.

الوقفة. — المدة.

الوتيرة. — المدة: الحركات السردية.

ز -

الزيادة. — الصيغة، المنظور.

الزمن: تعريفه، 40-42؛ كلاً، 165؛ عند

بروست، 165-168.

الزمنية. — زمنية الحكاية.

الزمنية الكلية، 78-79، 263.

الزمن الكاذب، 45-47.

الزمنية السردية، 45-47، 101-102؛

استعمالها، 74، 246؛ استقلالها، 92؛

التناول الموسيقي لها، 165؛ كلاً،

165؛ التحرر منها، 166.

ح -

الحدود، 119. — أيضاً الحرق.

الأحداث، حكايتها. — أيضاً الصيغة،

المسافة.

الحوار: والمدة، 102؛ المباغت، 173

(هـ 79)؛ والجهة (التواتر)، 162.

— أيضاً الصيغة.

الحكاية: تعريفها، 37-40؛ وظيفتها،

177؛ الخالصة. — الصيغة، المسافة.

الحكاية بضمير المتكلم: والإستباق، 76-

77. — أيضاً الصيغة، المنظور؛

الصوت، الشخص.

الحكاية الكلاسية: المدة - الجمل، 109-

110؛ الوصف، 112-113؛

الحذف، 118؛ المشهد، 119-

120، 121؛ التواتر - الترددي، 125

(هـ 17)؛ الترددي الكاذب، 136-

137، 138؛ معايير التنظيم، 160؛

الصيغة - التقابل قصة/محاكاة،

178-179؛ الشكل الأساسي للحوار،

187؛ التبشير، 201-202، 215-

216، 217؛ الترتيب - 47، 76؛

الزمن - إيقاعها، 110، 119-120،

155؛ كلاً، 165؛ الصوت - هيمنة

القصة عليها، 173 (هـ 86)؛ زمن

السرد، 231، 233-235؛ المستوى

السردية، 243 - 244؛ الشخص،

256-257؛ الخطاب التأملي، 261.

— أيضاً الملحمة.

الحكاية المزدوجة، 66.

الحكاية المكتوبة: وألثنائية الزمنية، 45-

46.

الحكاية من الدرجة الثانية. — الصوت:

المستوى السردية.

الحكاية السلوكية، 232.

حكايات السفر، 99 (هـ 117).

الحكاية الشعائرية، 131.

الحكاية الشعبية، 47.

الحكاية الشفوية: والثنائية الزمنية، 45،

46.

الحكاية التكرارية، 131.

الحكاية التنبؤية. — الصوت: زمن السرد.

الحكاية التاريخية، 228.

الحركات. — المدة: الحركات السردية.

الحذف. — المدة.

ط -
الطليعة (ج طلائع). ← الترتيب:
الإستباق.
الأطفال: والحكاية التكرارية، 131.

ك -
الكفاءة السردية (للقارئ)، 84.
الكتابة: متميزة عن السرد، 228، 229،
233، 240-241.

ل -
اللاواقعية، 161.
اللازمنية. ← الترتيب.
اللاتواق، 101-102.
اللسانيات، 228.
اللغز، 67-68.

م -
المؤلف: هفواته، 94 (هـ-22)؛ تطفلاته،
124 (هـ-11)؛ متميزاً عن السارد،
227-228، 268.
المأساة: في التقاليد الكلاسيكية، 187.
المباغته، 173 (هـ-78).
المجمل. ← المدة.
المدة: تعريفها، 101-102؛ عند
بروست، 103-108، 155، 166،
237-238؛ الحركات السردية، 108-
109.
الوقفه الوصفية والوصف: تعريفهما،
108؛ حدودهما، 125 (هـ-24)؛ عند
بروست، 112، 114-117؛ في
الرواية الكلاسيكية، 112-113؛
تطفلات السارد، 126 (هـ-32)؛

الترددي، 114، 132؛ التبغير، 213.
الحذف: تعريفه، 54، 62، 107-
108؛ الترددي، 64؛ عند بروست،
117-119، والاسترجاع التكميلي،
62، الترددي، والتذكيرات، 64،
الترددي، والإيقاع، 108، الالتباس
بالتسريعات، 111، أشكاله التواترية،
165.

المشهد: وتعريف المدة، 101-102؛
تعريفه، 108؛ والحركة البطيئة، 109؛
وإيقاع الرواية الكلاسيكية، 110، 155؛
في الرواية الكلاسيكية، 120، 121؛
مهيمناً في «العرض»، 181؛ أثر النموذج
المسرحي فيه، 187؛ عند بروست،
119-122، والإستباق الترددي، 80،
ونفاذ الصبر/الحنين السردية، 80-81.

المجمل: تعريفه، 108-109؛ في
الرواية الكلاسيكية، 109-110؛
والحكاية الترددية، 125 (هـ-17)،
165؛ وإيقاع الرواية الكلاسيكية، 119-
120؛ والاسترجاع، 165؛ عند
بروست، 109، 111، مستبدلاً به
الترددي، 155.

المدى. ← الترتيب: الإسترجاع.
المونوديات الترسلية، 273 (هـ-44).
المونولوج الداخلي: تعريفه، 187-188.
← أيضاً الصيغة، المسافة: حكاية
الأقوال.
الموسيقى، 108، 164-165، 206،
217-218.
المحاكاة. ← الصيغة، المسافة.

س -
 السارد: تطفلاته الوصفية، 126 (هـ-32)؛
 عاملاً محاكياتاً، 181؛ شفاف في
 «العرض»، 181؛ خبره، 209،
 214؛ تميطة، 201. — أيضاً
 الصيغة، المسافة؛ الصيغة، المنظور؛
 الصوت: الشخص.
 السارد الموضوعي، 201.
 السارد السيرى الذاتى: والمسافة، 219
 (هـ-10)؛ والتبئير، 208-209، 214؛
 مؤلفاً، 228.
 السارد السلوكى، 201.
 السارد العليم: تعريفه، 201.
 السرد: متوازناً مع القصة، 173 (هـ-86)،
 232-233. — الحكاية؛ الصوت.
 السرد اللاحق. — الصوت: زمن السرد.
 السرد المتداخل. — الصوت: زمن السرد.
 السرد المتواقت. — الصوت: زمن السرد.
 السرد السابق. — الصوت: زمن السرد.
 السرد السيرى الذاتى: وزمن السرد.
 السرعة: وتعريف المدة، 102؛ والتعريف
 محاكاة/قصة، 182. — أيضاً المدة:
 الحركات السردية.

ع -

العرض. — الصيغة، المسافة.

ف -

فوق الطبيعى: والتبئير، 214.

ص -

الصورة الشخصية الأخلاقية، 132.
 الصوت: تعريفه، 42، 227 - 228؛

الملحمة: والثنائية الزمنية، 45؛ الإفتاحية،
 49؛ الاستباق، 76؛ الوصف، 112-
 113؛ الترددي، 132؛ المستوى
 السردى، 243. — فرجيليوس؛
 «الإلياذة»، «الأوديسة».
 من الوسط: عادة ملحمة، 48؛
 والإندماجات السردية، 57؛ والإسترجاع
 الكامل، 71؛ والاستباق، 76.

مناجاة النفس، 185.

المنظور. — الصيغة، المنظور.

المسافة. — الصيغة، المسافة.

المسرود له. — القارئ؛ المتلقى؛ الصوت:
 الشخص.

المسرح: السرد فيه، والثنائية الزمنية، 45؛
 أسلوبه، تأثيره في الحكاية، 187؛
 المشاهد الإستعراضية فيه، 244.

المستوى السردى. — الصوت.

المعارضة، 196، 197.

المفرد/التفردى. — التواتر.

المفارقة الزمنية. — الترتيب.

المقام السردى. — الصوت.

المشهد. — المدة.

المتلقى، 181، 228، 270 (هـ-5)
 — أيضاً القارئ؛ الصوت: الشخص.

مثلى القصة. — الصوت: الشخص.

الخبر: والتعريف محاكاة/قصة، 182.

المظاهر التأليفية، 167-168.

ق -

النطق: تعريفه، 228.

النفصان: والإسترجاعات التكميلية،

تعريفهما، 62-63. — أيضاً الصيغة،

المنظور.

229؛ والإستباق، 79؛ مطموساً في الرواية الحديثة، 187-188؛ والخطاب المباشر، 188؛ تمييزه عن التبشير، 204-205؛ تمييزه عن الكتابة، 228، 233، 240-241؛ غير ثابت، 229؛ مكانه، 229-230؛ عند بروست: والمفارقة الزمنية، 99 (هـ-105)، والزمن، 166-167، زمنه ومكانه، 230.

- الشخص، 249، 254-257، عند بروست، 257-264؛ تعريفه، 229؛ والمستوى السردى، 248، 257-258؛ تبدلاته، 256؛ السارد - والمدّة، 166، والصيغة، 218، والمؤلف، 227-228، 268، ضمير الشخص المتكلم، والتضافر النهائي، 234، غير معادل للبطل، 236، مثليّ القصة، 255، غيريّ القصة، 255، ذاتي القصة، 256، وضعاً معرفاً به ومناقشاً، 258، والتبشير، 261-262، وظائفه، 264-267؛ المسرود له، 270 (هـ-5)، 267-269، والمفارقات الزمنية التكرارية، 81. ← أيضاً القاريّ؛ المتلقي.

الصيغة: تعريفها، 41، 42؛ عند بروست، على سبيل الإجمال، 217-218.

الصيغة، المنظور، 197-217.

- وجهة النظر، 197-202؛ والحكاية التكرارية، 131؛ الجيمسبون بصدها، والمسافة، 183؛ وخبر البطل

والتعريف محاكاة/قصة، 181 - 182؛ تمييزه عن وجهة النظر، 198 - 201. - زمن السرد، 166، 229-235؛ عند بروست، 235-239؛ والتبشير، 224 (هـ-77)؛ والسرد المقحم، 271 (هـ-9)، 231 - 232، 235؛ السرد السابق (الحكاية التكهنيّة)، 230، 231، 233؛ السرد المتواقت، 173 (هـ-86)، 271 (هـ-6)، 230، 231، 232 - 233، 235؛ السرد اللاحق، 231، 233 - 235.

- المستوى السردى، 239-248؛ عند بروست، 241، 248-254؛ تعريفه، 239-240؛ خارج القصة، 240-242؛ قصصي، أو داخل القصة، 240-242؛ الحكاية القصصية التالية، أو الحكاية من الدرجة الثانية، 240-245، ومكان السرد، 230، والحكاية التكهنية، 233، وزمن السرد، 235، والإسترجاع، 244، وتأثيره، 253-254؛ القصصي التالي المختزل، أو القصصي الكاذب، 248، عند بروست، 248-254، والإنصراف، 247-248، تعريفه، 248، 251، والإسترجاع، 251-252، و[ضمير] الشخص، 248، 257-258؛ الإنصراف، 126 (هـ-31)، 245-248؛ والخطاب المباشر، 242؛ والإسترجاع، 274-275 (هـ-45)؛ ووضع السارد، 258؛ والمسرود له، 267-268.

- المقام السردى: تعريفه، 9، 227-

180-183؛ العرض (≠ القول)، 41،
 178، 179، 180، 181-182.
 - حكاية الأقوال، 180، 183-
 188، عند بروست، 188-197؛
 الخطاب الداخلي، 185-186، عند
 بروست، 190-191؛ الخطاب
 الخارجي (الحوار)، 194-197؛
 الخطاب المسرد، 185، 186؛ الخطاب
 المحوّل، 185، 186؛ الأسلوب غير
 المباشر الحرّ، 186، 188؛ 212؛
 الخطاب المنقول، 185، 187، 188،
 195-197؛ الخطاب المباشر، 187-
 118، والصوت، 188، في الرواية
 الحديثة، 192-193، عند بروست،
 192-194، والتبشير الداخلي، 204،
 وزمن السرد، 232-233، والمستوى
 السردى، 241-242.

ق -

القارئ: كفاءته السردية، 84؛ إخبار
 الوصف الجلازكي له، 112-113؛
 تميّز تأويله عن الخبر، 208 (→ أيضاً
 الصيغة، المنظور)؛ تميّزه عن متلقي
 الحكاية، 228، 268؛ مستواه
 السردى، 240؛ ووظيفة الحكاية
 القصصية التالية، 244؛ إزعاج
 الانصراف له، 247؛ يتأهى مع القارئ
 الضمني، 268؛ عند بروست، 269.
 → أيضاً المتلقي؛ الصوت: الشخص.

القارئ الضمني، 268.

القول. → الصيغة، المسافة.

الأقوال، حكايتها. → الصيغة، المسافة.

والسارد، 209؛ النقاد يحصرون النطق
 فيها، 228.
 - الزيادة: تعريفها، 206؛ مناقشتها،
 207؛ غير المصرّح بها، 212؛ المقياس
 الحاسم لها، 215-216؛ عند
 بروست، 215-217، 261-262.
 - النقصان: 206-207؛ عند
 بروست، 62-63، 209-211،
 213-214.
 - التبشير، 201-205؛ التبشيرات،
 205-207، 217؛ التعدّد الصيغي،
 208-217؛ وزمن السرد، 224
 (هـ 77)؛ خطره، 210؛ والاسترجاعات
 التكرارية، 211؛ قرائنه ومؤشراته، 212؛
 التعابير المصيفة، 212؛ والأسلوب غير
 المباشر الحرّ، 212؛ والزيادة غير المصرّح
 بها، 212؛ والوصف، 213؛ شفرته،
 213، 217؛ والزيادة، 214، 217؛
 والنقصان، 213-214، 217؛
 والسيرة الذاتية، 214؛ والإستباق،
 214-215؛ والتدخل فوق الطبيعي،
 214؛ وخبر البطل والسارد، 214؛
 وشفرته المتنافستان، 217؛ آحتلال
 الشخصية، 216؛ المزدوج، 217؛
 وصعيدا ألقاع، 217؛ النغمية في
 الموسيقى، 217؛ والسرد المقحم،
 231 - 232؛ والقصصي الكاذب،
 252 - 253؛ والشخص، 261 -
 262.
 الصيغة، المسافة، 178-197؛ القصة
 والمحاكاة، 178-185، عند بروست،
 182 - 183؛ حكاية الأحداث،

- ش -
الشطارية، 273 (هـ) 26.
الشعرية: المرور إلى الأسطورة، 140-141.
الشفرة السردية: استرمازها، 84.
شفرة التبشير، 206، 213، 217.
الشريط السينمائي: والثائية الزمنية، 45-46؛ التبشير الداخلي، 224 (هـ) 60؛
الإشارات إلى القصة التالية، 248.
الشخص. - الصوت.
الشخصية: في الأدب الحديث، 256.
الشخصية: و«[ضمير] الشخص». 256.
- ت -
التالي: تعريفه، 273 (هـ) 41.
تاريخ الأدب، 108.
التبشير. - الصيغة، المنظور.
التبشير المزدوج، 217.
التبشير الواقعي، 84، 166-167.
التوافق: وزمن السرد، 224 (هـ) 77.
231.
التوافق: وتعريف المدة، 101-102.
التواتر: تعريفه، 129-130.
- الحكاية التكرارية، 131.
- التفردي: تعريفه، 130؛ عند
بروست: 133؛ مُعدى بالتفردي،
136، ضمن المقاطع الترددية، 145،
في خدمة الترددي، 152-153،
يتناوب مع الترددي، 155-156،
الانتقالات إلى الترددي ومنه، 156-
164.
- الترددي: تعريفه، 131-132؛ الرواية
- القصة: متوازنة مع السرد، 173 (هـ) 86،
232-233. - الحكاية، تعريفها.
القصة: وتعريف الحكاية، 43 (هـ) 1.
- أيضاً الصيغة، المسافة.
القصص المحيطة: والمستوى السرد، 240.
القصص البوليسية، 84، 207.
القصصي (المستوى). - الصوت:
المستوى السرد.
القصصي الكاذب. - الصوت: المستوى
السرد.
القصصي التالي. - الصوت: المستوى
السرد.
القصصي التالي المختزل. - الصوت:
المستوى السرد.
قرائن التبشير، 208، 212.
- ر -
الرؤية المزدوجة، 111.
الرواية الباروكية، 229، 243.
الرواية الجديدة، 232، 244.
الرواية الواقعية: والحكاية القصصية التالية،
243.
الرواية الطيبغوية، 181.
روايات المغامرة، 202.
رواية التكوين، 239، 262.
الرواية الترسلية: والحكاية التكرارية، 131؛
التبشير، 201-202، 224 (هـ) 77؛
الصوت، 230، 231، 241، 243،
265، 268.
الرواية ذات الجوارير، 99 (هـ) 117،
249، 253.

- الكلاسيكية، 125 (هـ-17)، 132؛
الاستخدام، 99 (هـ-117)، 131،
133-134؛ الداخلي، أو المركب، أو
الخارجي، أو المعمم، 134،
135-136؛ التحديد، 141، 142؛
التخصيص، 141، 142-143؛
الاستغراق، 141، 143؛ التنوع في
ذلك، 143-153؛ التحديد الداخلي،
144 - 146، 149 - 150،
151-152؛ التخصيص الداخلي،
146-148، 149-150، 151-
152؛ التزمّن، الداخلي والخارجي،
153-155؛ قانون الترددي، 155؛
والترتيب: التشتت الزمني، 74، البنى
اللازمنية، 99 (هـ-116)، مفارقة زمنية
معقدة، 166؛ والمدّة: الوصف،
114-115، 132، الجمل، 165.
- أيضاً التفردي، آنفاً.
- الترددي عند بروست: 133-165؛
الحذوف والتذكيرات، 64-65؛
الإستباقات المعممة، 80-81؛
والوقفات، 112؛ والمشهد، 121-
122؛ التمثل به، 138؛ شرط التذكر
اللاإرادي، 138؛ وقانون التواتر، 139؛
ميلاده، 140-141؛ التنوع فيه،
143-153؛ التعابير التواترية، 148؛
الترددية، 152؛ التزمّن الداخلي
والخارجي، 153-155؛ السببية،
154؛ إيقاعه، 155؛ يُستبدل بالجمل،
155؛ والمفارقة الزمنية، 166. -
أيضاً التفردي، فيما بعد.
- الترددي الكاذب: تعريفه، 136؛
- والحكاية الكلاسيكية، 137-138؛ عند
بروست، 137-138؛ تقنية للتنوع،
138؛ وفرضية فينيوغون، 156؛
الإشارة إليه، 220 (هـ-21).
التوضيح: ومحاكاة الخطاب، 194-197.
التزمّن. - التواتر: الترددي.
التحديد. - التواتر: الترددي.
التطابق: وتعريف التواتر، 129-130.
تيار الوعي، 242. - أيضاً الصيغة،
المسافة: حكاية الأقوال.
التكعيبيّة، 226 (هـ-113).
التكرار: وتعريف التواتر، 129-130.
التمثيل. - الصيغة: تعريفها؛ - الصيغة،
المسافة. -
التناوب. - التواتر: التفردي.
التنبؤي. - روايات الاستشراف، 233.
- أيضاً الصوت: زمن السرد.
التنظيم السردية. - الترتيب: الإستباق.
التعابير المصيفة، 212.
التعددية الصيفية. - الصيغة، المنظور.
تصوير الخصائص المميزة للشخصية،
195-197.
التقليد. - الصيغة، المسافة.
التقنية: رؤية، 168.
الترددي. - التواتر.
الترددي الكاذب. - التواتر.
الترتيب :
- الإستباق: تعريفه، 51؛ وتنظيم
الحكاية، 62، 81، 98 (هـ-105)؛
والتقاليد السردية الغربية، 76-77؛ عند
بروست، 77-85؛ الخارجي، 77-
79؛ والمقام السردية، 79؛ الداخلي،

التكرارية (الإعلان/التذكير) والحكاية التكرارية (التواتر)، 131؛ تفكك السلسلات الترددية، 144؛ تردداً، 166؛ والتبوير الواقعي، 166-167؛ عند بروسست: التحليل السردى الأصغر، 52-54، البنية الزمنية لرواية «بخطا...»، 54-58، كميتها، 97 (هـ80)، والحكاية التركيبية، 85-86، المعقدة، 86-90، مشهداً، 110-111، مراجعاً، 165-166.

التشويق في الحكاية، 76.

التخصيص. — التواتر: الترددي.

التذكيرات. — الترتيب: الإسترجاع.

التغيرات. — الصيغة، المنظور.

ث -

الثائية الزمنية، 45-46.

خ -

تخرج القصة. — الصوت: المستوى السردى.

الخبر (— الإخبار).

الخبر السردى: عاملاً محاكياً، 181.

الخطاب. — الصيغة، المسافة: حكاية الأقوال.

الخطاب، الحكاية. — الحكاية: تعريفها.

الخطاب المؤلفي/السلطوي، 267.

الخطاب المباشر. — الصيغة، المسافة: حكاية الأقوال.

الخطاب المحول. — الصيغة، المسافة: حكاية الأقوال.

الخطاب المسرد. — الصيغة، المسافة: حكاية الأقوال.

والتداخل السردى، 79؛ غيري القصة ومثلي القصة، 79؛ التكميلي والتكراري، 79-81؛ الترددي، 80-81؛ ونفاد الصبر/ الحنين السردى، 80-81؛ التكراري (الإعلان)، 81-84، التقابل مع الطبيعة، 83-84؛ الإعلان والطلائع، 84؛ الجزئي والكامل، 84-85؛ والتبوير، 214-215؛ ومكان السرد، 270 (هـ7).

— الإسترجاع: تعريفه، 51؛ مفتوحاً،

56-57، 75، 90؛ السعة، تعريفها،

59؛ المدى، تعريفه، 59؛ الداخلي،

والخارجي، والمختلط، 60، 70؛ غيري

القصة، 61؛ وظيفته التقليديتان، 61؛

مثلي القصة، 62؛ التكميلي

(الإحالات)، 62-64؛ النقصان، 62-

63؛ التكراري (التذكيرات)، 64-

70، والتبوير، 210-211؛ والحكاية

المزدوجة، 66؛ واللغز، 67-68؛ الجزئي

والكامل، 71-76؛ والمجمل، 110،

165؛ ينم عن الحذف، 119؛

والمستوى السردى، 274 (هـ45)؛

والحكاية القصصية التالية، 243؛

والقصصي الكاذب، 251-252.

— اللأوقية: تعريفها، 51، 91؛ عند

بروست، 90-92.

— المفارقة الزمنية: تعريفها، 47-48؛

في ملحمة «الإلياذة»، 47-48، 49؛

في الرواية الكلاسيكية، 48؛ في كتاب

«جان سانتوي»، محللة، 49-52؛

ذاتية — موضوعية، 50-51؛ والمستوى

السردى، 59، 60؛ وعلم النفس، 86؛

- الخرافة الحيوانية، 244.
الخرافة الحكيمية، 244.
الخرافة الرمزية، 244.
الخرق، 183، 215، 217، 262،
267. — أيضاً الحدود.
- ذ - ذاتي القصة. — الصوت: الشخص.
- غ - غيري القصة. — الصوت: الشخص.

ثبت الأعلام

- أ -
- أورباخ، إريك، 78، 96 (هـ-67)، 263.
 أوسپنسكي، بوريس، 222 (هـ-47).
 أورفي، أونوريه دُ، 181؛ «أستري»، 112، 243.
 أكوستينيلي، ألفريد، 111، 123 (هـ-8).
 أفلاطون: عن المحاكاة والقصة، 178-181؛ عن خلق اللغة (محاورة «قراطيلوس»)، 183-184؛ إعادة كتابته لنص هوميروس، 180-181، 184-185؛ محاورة «ثييتيتوس أولي العلم»، 248؛ الإشارة إليه، 38، 41، 96 (هـ-67)، 187، 188، 197.
 أريستو لاريوس، لودوفيكو، 243.
 أرسطو، 178، 187.
- ب -
- باربي دورقي، جول أميدي، 243.
 بارط، رولان: اللغز، 67؛ الإعلان، 81؛ البذرة، 98 (هـ-100)؛ الحُذع، 84؛ السرعة، 123 (هـ-2)؛ أثر الواقع، 180؛ التعبير الداخلي، 204؛ النقصان، 207؛ القرائن، 208؛ وظائف السارد. 264 + 276 (هـ-93).
- بارضيش، موريس، 70.
 بوالو - ديبريو، نيكولا، 274 (هـ-49).
 بودري، ج. ل.، 275 (هـ-79).
 بولانجي، ج.، 276 (هـ-83).
 بولينك، ل. أ.، 220 (هـ-19).
 بورخيس، ج. ل.، 109، 200، 247، «شكل الحسام»، 256-257، «بيير مينار، مؤلف رواية «ضون كيوخوطه»، 269، 277 (هـ-107).
 بوتور، ميشيل: «استعمال الزمن»، 271 (هـ-13).
 بوث، واين، 179، 200، 205.
 بيكيت، صمويل، 188، 233، 241.
 بيرى، والتر، 224 (هـ-78).
 بلزك، أونوريه ده: الإفتاحيات، 48؛ الموصل السردى، 72؛ الإستباق، 76؛ بروست عن المفارقة الزمنية عنده، 174 (هـ-88)؛ بروست عن تبدل الوثيرة عنده، 111، 173 (هـ-85)؛ الوقفات، 112؛ الوصف، 112-113، 203؛ الحكاية الترددية، 132؛ بروست عن الوحدة عنده، 173 (هـ-71)؛ علاقته بالمعيار المحاكاتي، 182؛ الحوار، 195، 196؛ التبشير، 202-203، 223 (هـ-57)؛ زمن السرد، 233؛ المستوى

بروكس، كلينث، 198، 201.
 برومبير، فكتور، هـ، 124 (هـ-11).
 برونتي، إميلي: «مرتفعات وذرنبك»،
 231، 243، 255.
 بروخ، هيرمان، 266.
 بري، جيرمين، 236، 257.
 برنانوص، جورج: «يوميات خوري في
 الأرياف»، 231، 241.

ب -

بايتتر، جورج، 226 (هـ-113).
 بيوتون، جان: تمييط وجهات النظر، 201؛
 عن التبئير الداخلي، 204؛ عن
 النقصار، 206.
 بورس، تشارلز صندرر، 118.
 بيكون، كاثانز، 195.
 بيرانديلو، لويجي: «ست شخصيات
 تبحث عن مؤلف»، 247؛ «الليلة
 نرتجل»، 247.
 بروس، مارسيل: سيرة حياته، 39. «بختاً
 عن الزمن الضائع»: مارسيل بطلاً،
 وسارداً، ومؤلفاً، 39، ليس هو
 بروس، 237، 259-260 + 276
 (هـ-84)؛ التأريخ لكتاب «من جهة
 بيت سوان»، 39، 78، 123 (هـ-4)؛
 8، 123-124 (هـ-10)، 107-
 108، 156-157، 236-237؛
 البطل ليس هو السارد، 5-55 + 93
 (هـ-11) و 94 (هـ-12)؛ الذات
 الوسيطة، 54-55، 56، 165،
 166 (هـ-مولر، مارسيل)؛ الإفتاحية،
 57-58، 165-166؛ وسيرة

السردى، 241، 243؛ وظائف السارد،
 265؛ قارئه الضمني، 268؛ «آلام
 المتخرع»، 60، 61، 71، 74، 127
 (هـ-55)؛ «الأب كوريو»، 113،
 228، 234؛ «ابن العم يون»، 202؛
 «أوجيني كراندي»، 132، 137،
 234؛ «الأوهام المفقودة»، 60، 94
 (هـ-15)، 246؛ «ألبير ساقاروس»،
 242؛ «البحث عن المطلق»، 113؛
 «الجلد المحبب»، 59، 202، 203،
 207، 243؛ «الدوقة ده لانجي»،
 48، 71، 72؛ «دراسة أخرى
 للمرأة»، 243، 256؛ «الوجه الآخر
 للتاريخ المعاصر»، 202؛ «الزنيقة في
 الوادي»، 224 (هـ-62)؛ «كامبارا»،
 227؛ «لوي لامبير»، 255؛ «المنهارة
 البشرية»، 160؛ «مصرف نوسينكن»،
 227، 243، 265، 268، 269؛
 «الثلز الأحمر»، 227، 243؛
 «سارازين»، 243، 274 (هـ-42)؛
 «سيزار بيروتو»، 48، 59، 60،
 74، 110؛ «عائلة مزدوجة»، 223
 (هـ-57)؛ «العانس»، 113؛ «فاسينو
 كاني» 227؛ «الرائعة المجهولة»،
 227.
 بلنن، جورج، 124 (هـ-11)، 198،
 201، 203، 222 (هـ-39)، 264.
 بنفست، إميل، 43-44 (هـ-9)، 227-
 228، 271 (هـ-19).
 بنتلي، فيليس، 125 (هـ-16).
 برادبري، راي، 233.
 براونينك، روبرت: «الخاتم والكتاب»،
 202.

253 ؛ الشخص، 256، 257-
260، 261 ؛ المسرود له، 278
(103هـ).

بريقو، الأب: «مانون ليسكو» والترتيب،
60، 71؛ والتبشير، 210؛ والصوت،
229، 235، 239-242، 243،
249، 277 (97هـ)،

ج -

جانكليفتش. قلاديمير، 80.

جويس، جيمس: يعرف الخطاب المباشر،
187 ؛ متأثراً بـ«شجرات الغار
مقطوعة»، 188 ؛ يلتقي بيروست،
226 (113هـ) ؛ «عوليس»، 188،
192 ؛ «صورة الفنان في شبابه»،
199، 200.

جونيه، جان 247.

جيد، أندريه: «مزيفو النقود»، 238 ؛
«الأغذية الأرضية»، 277 (106هـ).
«السمفونية الرعوية»، 241، 271
(13هـ).

جيمس، هنري : 179، 181، 200،
224 (78هـ) ؛ «السفراء»، 199،
201، 223 (53هـ) ؛ «الكأس
الذهبية»، 223 (53هـ) ؛ «ما كانت
ميزي على علم به»، 201، 207 ؛
«جناحا آيامة»، 223 (53هـ). —

الجيمسيون؛ لوبوك، ييرمي.

الجيمسيون (نسبة إلى جيمس، هنري)،
179، 183، 205.

بروست، 94 (22هـ)، 62، 119،
216، 226 (112هـ)، 249،
259، 261-262؛ بنت العمه، 63،
89، 213-214 ؛ اللغز، 67-68؛
إعادات التأويل، 68-70 ؛ الزمنية
الكلية، 78، 79، 86؛ خلق ألبيرتين،
98 (92هـ)، 123 (8هـ)؛ البنية،
82، 159-160؛ قابلية التصديق،
84؛ البطل (الأبطال) المولود(ون) من
كتاب «جان سانتوي»، 86-87،
249؛ الخطاب (التعليقي، غير السردى،
النظري)، 90، 124 (11هـ)، 109،
121، 162، 253، 260-261؛
النعته يحل محل العمل، 121؛ «التغذية
الإضافية»، 121 ؛ النفسية
البيروستية، 138-139؛ الحساسية
المكانية، 138-139 ؛ الحساسية
الزمنية، 138-139 ؛ الحركة الكونية،
151-152 ؛ السببية، 154؛
اللاواقعية، 161 ؛ الحقيقة الداخلية
والروائي؛ 192-193؛ علاقته
بديجاردان وجويس، 192؛ اختلال
الشخصية، 216؛ الذاتية، 216،
276 (83هـ)؛ رواية التكوين، 238-
239؛ «قوة المثال»، 244. «جان
سانتوي»: المفارقة الزمنية، تحليل
المقطع، 49-52؛ المفارقات الزمنية
المعقدة عنده، 86؛ البطل وبطل
(أبطال) «بمخاً...»، 86-87، 249؛
والإنتقالات بين الترددي والتفردى،
160 ؛ سيرة ذاتية، 249، 259-
260؛ المستوى السردى، 249، 250.

هوستون، ج. ب.، 91، 121، 154،
162، 164، 169 (هـ-9)، 170
(هـ-18)، 193.

هيكو، فكتور، 266؛ «الراين»، 99
(هـ-117).

هيكل، جورج فيلهلم فريدريك، 239.
هنكواي، إرنست، 232، 266؛ «تلال
كفيلة بيضاء»، 181، 199، 202،
208؛ «القتلة»، 181، 202.

همفري، روبير، 220 (هـ-19).

و -

وارين، روبرت بن، 198، 201.
وولف، فرجينيا: «نزهة إلى المنارة»، 199.
ووترز، هارولد، 276 (هـ-84).
ويلز، ه. ج.، 233.

ز -

زولا، إميل: «جرمينال»، 223 (هـ-53).

ط -

طودوروف، تزفيتان، 43 (هـ-1)،
40-41، 76، 201، 270 (هـ-3)،
4، 8، 271 (هـ-11).
طولسطوي، ليو، 76، 266؛ «موت إيثان
إيليتش»، 71، 76، 84.

ي -

ياوص، هانز روبرت، 105.
ياكسن، رومان، 118، 130،
264-265.

دانييل، جورج، 105، 127 (هـ-51).
دويل، آرثر كونان، 199، 224 (هـ-76)،
256.

دوستوفسكي، فيودور ميخايلوفيتش،
182، 266؛ «المسوسون»، 266.
ديري - جنيت، ريموند، 98 (هـ-96)،
223 (هـ-56).

ديجاردان، إدوار: تعريف المونولوج المباشر،
193، 220 (هـ-18)؛ «شجرات
الغار مقطوعة»، 187-188، 192،
220 (هـ-17)، 230، 241؛

«المونولوج الداخلي»، 220 (هـ-18).
ديدرو، دنيس: «الحلي المذباغة»، 275
(هـ-74) «جاك القدري»، 235،
243، 245، 270 (هـ-4).

ديكنز، تشارلز، 76، 182؛ «الآمال
العريضة»، 199.

ديما، ألكسندر، 202، 241.
ديفو، دانييل: «روبنسون كروزوي»،
234، 258.

ه -

هامبورغر، كيت، 271 (هـ-20).
هانت، ضاشيل، 202.
هاردوي، طوماس، 199.
هاشي، ويلي، 105، 124 (هـ-10).

هوبه، بير دانييل: «مقالة في أصل
الروايات»، 93 (هـ-3).

هوميروس: ساردا، 255. - أيضاً:
الحكاية الكلاسية؛ الملحمة؛
«الإلياذة»؛ «الأوديسة».

ك -

لاكسو، كودرلوص ده : «العلاقات
الخطيرة»، 241، 271 (هـ-11).
لافاييت، مدام ده، 266.
لوبوك، پيرسي، 124 (هـ-15)، 179،
183، 198، 201، 205، 219
(هـ-4). ← أيضاً جيمس، هنري؛
الجيمنسيون.
لوساج، ألان رونيه: «جيل بلا»، 255،
258، 272 (هـ-27).
لييس، مركريت، 186.
ليمرت، إبيرهات، 64-65.
ليفيوس، تيتوس: «من إنشاء المدينة»،
244، 245.

م -

مالرو، أندري، 195، 222 (هـ-36)،
266؛ «الأمل»، 266.
مان، طوماس، 266؛ «الدكتور
فاوستوس»، 256، 277 (هـ-96)؛
«الجيل السحري» 266.
ماركاند، ج.ف. : «هـ. م. پولهام،
المحترم»، 208.
مارتان - شوفي، لوي، 273 (هـ-38).
مولير، جان - باتيست بوكلان، 195.
مولر، كونتر، 93 (هـ-2)، 123 (هـ-2).
مولر، مارسيل، 44 (هـ-11)، 55، 182،
212-213، 214-215، 226
(هـ-112)، 236، 238، 276
(هـ-84).
مونتغمري، روبر: «سيدة البحيرة»، 224
(هـ-60).
موروا، أندري، 275 (هـ-71).

كابين، جيمس: «عفو مزدوج»، 234.
كامو، ألبير: «الغريب»، 231.
كاتولوس: «عرس پيليوس وثيصوص»،
242.
كوپر، جيمس فينيمور، 266.
كونصطان، بنجامان: «أدولف»، 199،
242.
كونراد، جوزيف، 199-200؛ «اللورد
جيم»، 229، 243، 256؛ «زنجي
المرجس»، 223 (هـ-52)، 275
(هـ-75).
كورتاتار، خوليو: «نهاية اللعبة»، 245،
246.
كيت، روبر، 221 (هـ-25).
كريستي، أكانا، 199؛ «مقتل روجر
أكرويد»، 207؛ «لغز ستافورد»،
207.
ك -
كونكور، الأخوان إدمون وجول ده، 251.
كوتيه، يوهان فولفكانك فون: «آلام فرتر»،
241.
كوتيه، تيوفيل: «القبطان فراكاس»، 126
(هـ-31).
كرو، بير، 170 (هـ-21).
كريماس، أ. ج.، 150، 271 (هـ-5).
ل -
لابروير، جان ده، 132.
لاپورت، روجي، 188، 233؛ «فوك»،
188؛ «شجرات الغار مقطوعة». ←
ديباردان.

203-201 ؛ استعمال النقصان،
 207-206 ؛ وخطر التبشير، 210 ؛
 وزمن السرد، 272 (هـ 21) ؛
 والشخص، 255 ؛ ووظيفة السارد
 الإيديولوجية، 277 (هـ 97) ؛
 «أرمانس»، 199، 206 ؛ «دير
 شرترني پارما» - افتتاحيتها، 48،
 والحذف، 118، والتبشير، 203-
 204 ؛ الإشارة إليها، 58، 250، 272
 (هـ 21)، 275 (هـ 76) ؛ «لاميل»،
 256 ؛ «لوسيان لوين»، 137، 277
 (هـ 97) ؛ «مذكرات سائح»، 99
 (هـ 117) ؛ «الأحمر والأسود» -
 والإعلان، 83، والخطاب الداخلي،
 185 + 220 (هـ 13)، والشخص،
 256 ؛ الإشارة إليها، 272 (هـ 21).
 سترافنسكي، إيگور: «تقديس الربيع»،
 217.

ف -

فوكتر، وليم: «وردة لإميلي»، 275
 (هـ 75) ؛ «الصخب والعنف»، 131،
 188.
 فونطاني، بير، 173 (هـ 78)، 274
 (هـ 49).
 فورستر، إدورد موركان، 205.
 فيلدينك، هنري: تأثيره في ستدال، 118؛
 التبشير، 203؛ مخاطبات القارئ، 266؛
 «طوم جونز»، والمجمل، 124 (هـ 14)،
 والحذف، 118، 120، والتبشير، 199،
 208، وزمن السرد، 234 + 272
 (هـ 22).

موريك، كلود: «الصورة المكبرة»، 124
 (هـ 13).
 موريك، فرانسوا، 205، 217.
 ميشليه، جول: «تاريخ فرنسا»، 39.
 ملقل، هرمان: «تنگرات محتمل»، 223
 (هـ 52) ؛ «موني ديك»، 199،
 255-256.
 مندلو، أ. أ.، 219 (هـ 10).
 متز، كريستيان، 93 (هـ 1)، 123
 (هـ 3).

ن -

نرفال، جيرز ده، 251 ؛ «بنات القار»،
 167 ؛ «سيلقيا»، 242، 248.

س -

سانت - أمان، مارك أنطوان جيرار:
 «موسى الثجي»، 231، 233، 242.
 ساروت، ناتالي، 188 ؛ «مارترو»، 188.
 سارتر، جان - پول، 223 (هـ 54)،
 205، 209، 217.
 سوزوكي، م.، 277 (هـ 84).
 سوفوكليس: «أوديپوس الملك»، 254.
 سكوت، ولتر: 202 ؛ «آيفنهو»، 271
 (هـ 9).
 سيگور، صوفيا: «مذكرات حمار»، 275
 (هـ 74).
 سيمون، كلود، 233.
 سينانكور، إتيان ييفير ده: «أوبرمان»،
 232، 241.
 ستدال: والوصف، 113؛ تأثيره، 113؛
 متأثراً بفيلدينك، 118 ؛ والتبشير،

فيرن، جول: «رحلة حول العالم في ثمانين يوماً»، 202، 203؛ «ميشيل سطر وكوف»، 224 (هـ71).
فندريس: تعريف الصوت، 42، 228.
فرجيليوس: «الإنياذة»، 76، 243، 245، 255.

ص -

صوسير، فردنن ده، 129، 130.

ق -

القديس أوغسطين: «الإعترافات»، 262.
قيصر، كايوس يوليوس: «تعليقات على حرب الغال»، 200، 254.

ر -

راييل، فولفكانك، 169 (هـ9).
رافيل، موريس: «القالس»، 122.
روب - كرتيه، ألان، 47، 232، 247؛
«الغيرة»، 131، 204، 271
(هـ17)؛ «المتلصص»، 271
(هـ16). - أيضاً «الرواية الجديدة».
رودجرز، ب. ج.، 128 (هـ59)، 226
(هـ111)، 261، 265.
رومبرك، برتيل، 200، 208، 271
(هـ10).
روسو، جان - جاك: «الإعترافات»،
183؛ «هلونز الجديدة»، 241.
روسني، جان، 222 (هـ48، 49)، 224
(هـ77)، 238، 265، 271
(هـ10)، 273 (هـ44).

فينيلون، فرانسوا ديه سالتنيك ده لاموط،
181.

فيتزجيرالد، ف. سكوت: «كاتسبي
العظيم»، 256.

فيتش، ب. ت.، 271 (هـ12).

فلوبير: بروست عن تناول الموسيقى عنده،
165؛ بروست عن الأسلوب رؤية
عنده، 168؛ السارد الشفاف، 181؛
الحوار، 194؛ التبشير، 203؛ وظائف
السارد، 266؛ «التربية العاطفية»
111، 223 (هـ53)، 255، 280؛
«مدام بوفاري»، والترتيب:
الاسترجاع الداخلي، 60، الاسترجاع
غيري القصة، 61، الإعلان، 81-82؛
والمدة: الوصف، 113، الإيقاع،
120؛ والتواتر: الحكاية الترددية،
132؛ والصيغة: التبشير، 201، 202،
205؛ والصوت: زمن السرد، 234،
235، الشخص، 256، 275
(هـ75).

فرومنتان، أوجين: «دومينيك»، 243.

فريدمان، ملقين، 220 (هـ19).

فريدمان، نورمان، 183، 199-200.

ف -

فاكتر، ريشارت، 164، 173 (هـ71)،

175 (هـ94)؛ «پارسيفال»، 209،

263؛ «خاتم نييلونك»، 160.

فان روسوم - كيون، فرانسواز، 222
(هـ39).

فينيوغون، روبر، 156-159، 160،
173 (هـ73).

والتعبير، 208؛ والمقام السري، 228؛
وزمن السرد، 235، 238؛ والمستويات
السردية، 243؛ والإنصاف، 246،
247، 250؛ ووظائف السارد، 264-
265؛ قارئه الضمني، 268..

ت -

تاديي، جان - إيف، 95 (هـ-42)، 96
(هـ-81)، 127 (هـ-54)، 221 (هـ-35)،
222 (هـ-50)، 225 (هـ-80)، 276
(هـ-82).
تاسو، برناردو، 243.

ث -

ثريانتيس: «ضون كيوخوط»، 109، 242،
269، 277 (هـ-107)؛ «قصص
نوردجية»، 137.

ريكاردو، جان، 101.

ريسون، ميشيل، 202، 216، 221
(هـ-25)، 222 (هـ-39)، 225
(هـ-89).

ريشير، جاك، 209، 236، 269.

ريشار، جان - پير، 84.

ريشاردسن، صمويل: «پامبلا أو الفضيلة
المكافأ عليها»، 232، 241.

ش -

شاتوبريان، فرانسوا رونييه، الفيكونت ده:
«مذكرات ممأ وراء القبر»، 167.

شنانك، ريشارت، 222 (هـ-39).

شانتسل، ف. ك.، 199، 200.

شيتسر، ليو، 212، 262.

شكولوفسكي، فيكتور، 167.

شتيرن، لاورنس: «تويسترام شاندي»

ثبت الأعمال الأدبية والفنية والنقدية

أ -

مجرد من كل أصالة وقصير النظر بعض القصر. ويصير فوتر صديقه ويرقبه ألبير خفية دون أن يعترض على أن يستمر في لقاء شارلوط التي صارت زوجته. هكذا يتسرب الحب، كالسم اللطيف، أكثر فأكثر دائما إلى روح العاشق عاثر الحظ الذي يخمن أن شارلوط، هي أيضا، تميل إليه بجزوت هوى خفي. وفي إحدى المرات، كانت لديه الجرأة أن يغطيها بالقبّل. ثم سرعان ما ازداد بأسا: ففي مشهد وداع محزن، انفصل عن أصدقائه، متذرا بالسفر في رحلة قصيرة، ولكنه في الواقع سيتنحر بمسدسات استعارها خادمه من ألبير واضطرت شارلوط إلى أن تسلّمها له بنفسها وهي ترتعش.

وقد نالت هذه الرواية نجاحا فوريا وعظيما في أوروبا كلها إلى درجة أن ناهليون، مثلا، قد حمل معه طبعة منها في أثناء حملته على مصر. لقد أتت، في عصرها، بمستجدات مذهلة. فهي في المقام الأول مرآة للحياة والأخلاق البرجوازية. حقا لقد اطلع قراء ذلك العصر على روايات رتشاردسن وسملّط وروسو؛ ولكن البرجوازية الألمانية كانت مختلفة عن البرجوازيين الإنكليزية والفرنسية، وكانت أصغر منهما بمعنى من المعاني، لأنها كانت بعيدة عن السياسة: لقد كانت أيضا أكثر منهما بساطة وألفة. والحال أن رواية «فوتر» زاخرة بالواقعية الشعرية:

آيشهو (IVANHOE) [271 (هـ) 9]. - تر. عربية: عبد الله محمد العمراني، دار الثقافة، بيروت، 1963.

آلام المتحرق (SOUFRANCES DE L'IN- VENTEUR) [60-61، 71، 74، 127 (هـ) 55] (← الأوهام المفقودة).

آلام الفتى فوتر (DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHERS) [241]. عمل أدبي لـفولفكانك كوته* (1749-1832)؛ صدرت طبعته الأولى عام 1774، وتلتها عام 1782 طبعة منقّحة نقلت إلينا العمل في شكله الحالي. ورواية «آلام فوتر» رواية ترسلية على طريقة رواية «هلونز الجديدة» (← «جوليا أوهلونز الجديدة») لروسو، ولكن رسائل البطل لا توجّه هنا أبدا إلا إلى مراسيل واحد. وتختلف عنها كذلك بكون كوته قد كتبها دون أي اهتمام بلاغي أو فلسفي، في حين كان روسو مهووسا بذلك الاهتمام. ومدارها أبسط المدارات، وهو أن فوتر يصل إلى مدينة صغيرة، ويتعارف فيها مع شارلوط ويعلم متأخرا جدا أنه قد أحبها حبا جما، وأنها مخطوبة لسألير، الذي هو رجل مستقيم،

فمن طريقها، نلج حميمية العالم البرجوازي الألماني. ولا تصلح طبقنا المجتمع الأخرى (وأعني طبقة التبلد وطبقة الغوغاء) إلا لتأطير هذا الجو وإبرازه أحسن ما يكون الإبراز. ثم إنها رواية الحب بل رواية الرغبة في الحب؛ فقلب البطل لا يعرف أي كبح يكبح جماحه، حتى أن كل شعور يتولد في نفسه يصير هوى مضنيا في الحال. وهذا العمل الأدبي لا يتضرر من ضحالة الموضوع ولا من الطهارة التي تُكتشف في روح الشخصيات الرئيسية الثلاث: فتحليل العواطف التي درسها كوته لا يعاني البتة من هذه الضحالة والتهارة، لأنه يكشف لنا، في هذا المونولوج الترسلي الطويل، عن خفايا القلب البشري وردود فعله التي لم يكن أحد قد درسها حتى ذلك الحين. وأخيراً، فإن فرتز يُجَلُّ الطبيعة؛ وشارلوط، التي لا تستطيع أن تتطلق وتسكن روحه المعذبة، تجعله أكثر إحساساً بشاعرية العالم المحيط به. وهذا العشق مختلف عن عشق شخصيات روسو وعن أفكاره في السلام والطيبة الطبيعية: ففي تأمل الطبيعة، تجد مشاعر فرتز أصدقاء مقلقة لا حد لها ولا حصر. هكذا صهر هذا العمل في البوتقة الكوتية (نسبة إلى كوته)، كل العناصر التي كان التيار الأدبي الألماني «*Sturm und Drang*» يستشعرها؛ لقد منح هذه العناصر الحياة وقوة شعرية، ونقلها من اللاواقع إلى الواقع النفسي، ودشن الرواية الحديثة ووضع أسس الرومانسية، معرّياً المشاعر الباطنية. فنفس البطل تُفحص بتضلع يجعل كل شيء يتضافر في كشف

أدنى مظاهرها، حتى عن طريق الواقعة الخارجية أو زاوية النظر. والقسم الأول من الكتاب، الذي يبين الإجلال الذي يضمه كوته الشاب للفن الوصفي الهوميري، هذا القسم غزلية حقيقية بوصفها للطبيعة في فصل الربيع ومشاهدها ذات الطابع الأبوي. وفي القسم الثاني، يبدو تأثير أوستيان ظاهراً للعيان في كثير من المقاطع (كالمقطع الذي تنفجر فيه، في جو خريفي حزين، العاصفة الرهيبية التي تعلن المأساة الختامية). ثم إن هذه الرواية كلها تخلف انطباعات بأنها قد عيشت، لأن الشخصيات الرئيسية قد استمدت من الواقع. فليست لوطه غير شارلوط بوف التي كلف بها كوته في ربيع عام 1772 وصيفه، اللذين قضاها في فستلاغ؛ وليس ألبير سوى ي. - ك. كريستيان كشتنغ، خطيبها؛ وقد تزوجا عام 1773. وتشكل رسائل كوته إلى لوطه وكشتنغ، ويوميات كشتنغ، والإعترافات الترسلية الطويلة التي وجهها إلى أصدقاء آخرين، تشكل، لدراسة ما قد يمكن تسميته عنصر «الشعر والحقيقة» في رواية «فرتز»، مجموعة من الوثائق موحية جداً وربما فريدة في التاريخ الأدبي. لقد صور كوته، في هذه الرواية، مغامرته الغرامية التي تكاد لا تستتر، منذ اللحظة الفاتنة التي تولدت شرارتها حتى اللحظة المأساوية للانفصال المحتوم والمؤلم. ثم عندما كان بعيداً عن فستلاغ، وقد انشغل بتحرير عمله، كان كشتنغ مرة أخرى هو الذي بعث له بعرض عن انتحار الدبلوماسي الشاب جيروزاليم (بتاريخ 30 أكتوبر 1772)، الذي أوحى للشاعر النهاية

المأساوية في الرواية. وتبدو تفاصيل أخرى في حياة المؤلف الخاصة ذات صدى في رواية «فرتور»، كصداقته مع ماكسيميليان لأروش برينطانو. وكان كوته نفسه قد بعث نسخة من روايته إلى لوطه، فأكد في رسالة - بلغة يستشف منها هواه القديم - أنها تتصل بالدواعي العاطفية التي كانت قد دفعته إلى الكتابة. وهكذا تلقت «حساسية» القرن 18 الشهيرة من يدي كوته أوضح تجسيد لها، بهذا العمل الأدبي الذي كان يمكنها أن تتعرف فيه نفسها في الحال. وقد تعدى تأثير رواية «فرتور» عالم الغنائية الخالصة: فهو لم يخلق لغة شعرية جديدة فحسب، بل ألهم الدرجة ونفذ إلى واقع الحياة نفسه. لقد عايش المؤلف انتحار العديد من الفتيان (الذين شجعتهم قراءة كتابه نوعاً ما على وضع حد لتعاستهم الغرامية)، مما حدا به إلى أن يسدي نصيحة على لسان فرتور، في شعر كتبه عام 1775 (عن «آلام الفتى فرتور»)، وهذه النصيحة هي: «كن رجلاً، ولا تحذ حدوي!». - تر. عربية: أحمد حسن الزيات، دار الكاتب العربي، د.ت.

الآمال العريضة (GREAT EXPECTATIONS) [199]. رواية للكاتب الإنكليزي تشارلز ديكنز* (1812 - 1870)، صدرت على دفعات في جريدة «على مدار السنة» (All The Year Round) في 1860/1861، ونشرت في مجلد عام 1861. وهي قصة فيليب، أحد أطفال الشعب، يُرى بفضل ظرف استثنائي (فقد ساعد، وهو صغير، محكوماً بالأشغال الشاقة هارباً، هو

أبيل ماكوتش، على التخلص من قيوده)، في وسط عائلي أعلى من وسطه هو.

يتردد فيليب بيريب المشهور باسم بيپ على سبيل التصغير، وهو ابن القرية الذي ربه أخته الشرسة، زوجة الحداد بيپ (دُجُو) كارجوي اللطيف المرح، يتردد على بيت الأنسة هافيشام، نصف الحمقاء، التي هجرها زوجها في ليلة عرسها بالذات. ولكي تنتقم الأنسة هافيشام من الرجال، فإنها تعلم الفتاة إستيلاً أن تسحر جمالها وسيلةً لتعذيب الجنس الذي تكرهه. يُعزم بيپ بإستيلاً ويطمع في أن يكون من النبلاء، لأن محسناً غامضاً يقدم المال اللازم لتربيته، وسيملك في يوم من الأيام ثروة هائلة. يذهب إلى لندن، محترقاً الوسط المتواضع الذي عاش فيه حتى ذلك الحين. وعندها يتعرف على المحسن المجهول الذي لم يكن سوى المحكوم بالأشغال الشاقة الهارب من السجن، وإذا الآمال العريضة تتلاشى. وتتزوج إستيلاً عدة، بنتي ذرّوقل، الذي يسيء معاملتها. وأما بيپ، الذي علمته الشدة، فقد انتبه إلى كرامة هذه الحياة المتواضعة التي احتقرها ويعود إلى حدّاده. ويلتحق في نهاية المطاف بإستيلاً، التي منحها التجربة دروساً ملائمة. ولن تكون للرواية نهاية مفرحة: فقد كان على إستيلاً، بنت ماكوتش المفترضة، أن تسبب الخراب لبيپ، لكن ديكنز عمل بنصيحة إدورد بلور - ليتون (1803-1837) فعُدل نهايتها. إن الحوادث الميلودرامية جداً وفيّة؛ لكن الرواية لم تكن تستطيع أن تبدأ بطريقة أكثر توفيقاً وأكثر إيجاء إلا بالمشهد المربع

لظهور المحكوم بالأشغال الشاقة الهارب في المقبرة المهجورة، التي يكي فيها يبيب اليتيم ويحلم. وتتم رواية «الآمال العريضة» عن الخيوية نفسها، والتلقائية نفسها التي تتم عنها الرواية السرية الذاتية التي كتبت قبل ذلك بحوالي عشر سنوات، وأعني رواية «ديفيد كورفيلد». إن ديكنز يدرس في روايته هذه نمو شخصية وحيدة دراسة معمقة. وأسلوبه خال هنا من إهماله المعتاد؛ فهو على العكس من ذلك ينم في المقاطع السردية والوصفية كما في الحوارات، عن مهارة لافتة للنظر.

الأب كوريو (LE PÈRE GORIOT) [113، 228، 234]. رواية لأونوريه ده بلزاك* (1799-1850)، من العسير تحديد مدارها بدقة. «إنسان طيب - يقيم في مأوى عجزة برجوازي وله إيراد بقيمة 600 فرنك - يجرد من ثروته من أجل فتاتيه اللتين تملكان معاً إيراداً يقدر بحوالي 50.000 فرنك ويموت ميتة كلب»: تلك هي المعلومات التي يمكن قراءتها في مذكرة بلزاك، والتي تتضمن بذرة رواية «الأب كوريو». لكن المأساة تُعدّل كلما ازدادت تطوّراً، إلى حدّ أنه يتفق القراء اليوم في عدم تعرفهم، في احتضار الأب كوريو، مدار العمل الأدبي الجوهري. فما هو إذن هذا المدار؟ إنه «التربية العاطفية» لشاب ريفي في باريس. إنه أطلاع أوجين ده راستينياك على المدينة والحياة والمجتمع والناس. وفي نهاية الرواية، تنتهي هذه التربية، وقد صار رجلاً أنضجته تجربة مبكرة، رجل يهتف متأملاً المدينة من

قمة الأب لاشيز: «جاء دورنا الآن»، ثم يذهب لتناول العشاء عند عشيقته. وتتجذّر الرواية في مأوى عائلي برجوازي في الحي اللاتيني: مأوى فوكير للعجزة، الذي لا ينسأه كل أولئك الذين دخلوا إليه على أثر الروائي، وتنسّموا روائحهم، وجلسوا إلى مائدة ضيافته. هناك، يلتقي أكثر أنماط البشر إدهاشاً: راستينياك الشاب، النازح من بيريكور مسقط رأسه والآتي لغزو باريس؛ الأب كوريو، العجوز الذي يتجرّد رويداً رويداً من أملاكه ليفيد بها أبتيته، أناستازيا ده ريسطو ودلفين ده نوسينغن؛ فوطران، وهو شخصية غامضة أخضعت راستينياك لسلطتها وأفادته بالتجربة الرهيبة التي اكتسبها عن الناس. ويصير راستينياك عشيق دلفين، فيرى الأب كوريو ينهار تمام الانهيار بسبب الحب الأبوي ويموت وحيداً، وقد هجرته ابتناه. ويكشف فوطران ويُقبض عليه بصفته محكوماً عليه سابقاً بالأشغال الشاقة هرب من السجن. وقبل أن يُقبض عليه، يظهر كراهيته للمجتمع، وتساهم مأساة أخرى، تجري وقائعها خارج مأوى فوكير، تساهم، هي أيضاً، في تنوير راستينياك: إنها قصة السيدة ده بوصيان، التي يهجرها عشيقها فتهاجر بعد أن تقيم حفلة راقصة تأتي باريس كلها لتشاهد مأساتها. - تر. عربية: نخبة من الأساتذة، دار القلم، بيروت، د.ت.

ابن العمّ بون (LE COUSIN PONS) [202]. رواية لأونوريه ده بلزاك* (1799-1850)، نُشرت عام 1847. وهي قبل كل شيء تصوير لهوس معين،

تصوير بريء جدا في حد ذاته، ولكن المؤلف يصيره بلا سند تقريبا، بكل السواد الذي يوظفه به : إستمعوا إلى عالم يجد فيه المرء كل أنواع الغدر التي تبلو النفس البشرية مهياة لها. فيكون رجل مقدم ينفق إيراداته الهزيلة في جمع اللوحات وكل أصناف الأشياء الفنية. أما أقرباؤه الأثرياء، والذين يعتبرونه طفيليا، فيحتقرونه أشد الاحتقار. وذلك إلى أن يعلم كل الناس يوماً أن مجموعته المضحكة تقدر بمليون فرنك. وحينها تلعب، حول الرجل المسكين، الذي سقط مريضاً، أشأم ملهاة يمكن تخيلها. ذلك بأن يون تحاصره أسرته من جهة، ويدافع عنه بضراوة من جهة أخرى حفنة من ذوي العاهات الذين يعيشون على التقزز كغيرهم، والذين ينوون منع الكنز من الخروج من المنزل ؛ وهؤلاء هم المرأة البوابة التي تغذي يون بحسرات مُقززة، ومحبة، وبائع خردوات، ويهودي عجوز، وأخيراً رجل قانون عديم الاستقامة. وبما أن المحتضر لا يملك رداً لدسائسهم، فإنه يسلم ثروته لصديق له، وهو موسيقار قديم اسمه شموكه. وهو جهد لا طائل تحته، لأن هذا الأخير، الذي لا قبل له بتجارة السقط، يجرده كل هؤلاء الناس وهو مستسلم لهم بسذاجة. وعندما يفتح له يون عينيه، يكون قد فات الأوان. ويسلم الروح وهو يشهد ذهاب ثرواته، بينما يتلقى شموكه الصدقة على شكل إيراد ضئيل مدى الحياة. تلك هي الصورة الأخلاقية التي تتضمنها هذه الرواية. وهي صورة لم يلفها أي بصيص أمل، والحق يقال. ولكن بلزك مستبصر عظيم، ولذلك أبرز شخصياته إبرازاً

جعلها، على الإجمال، تكتسب سلطة تتجاوز كثيراً وضعها الدنيء، حتى أننا لم نعد نتبين سوى عوامل القدر. وهذه الإضاءة الفذة تضيء على الحكاية طابعاً لا يُنسى.

أدولف (ADOLPHE) [199].

أوبرمان (OBERMANN) [232، 241].
رواية لباتيان يفيير ده سينانكور (1770-1846). لم يفتن لها أحد عند صدورها (1804)، ولم تجد جمهورها إلا مع العصر الرومنسي، خصوصاً بعد التقريظ الذي قرظها به سانت - بؤف عند موت مؤلفها. إن هذا العمل الأدبي الغارق في ذلك الجو الكئيب والفيض العاطفي الذي يصدر جزئياً عن تأثير روسو، إن هذا العمل الأدبي ذو لهجة تقربه من كتاب «عطا الله» وكتاب «رونيه» لسشاتوبريان. وهو ينتمي، بمادته بالذات، الناشئة من أوصاف للطبيعة وأحلام حنينية وحزينة أمام الواقع، ينتمي إلى اليوميات الشخصية أكثر منه إلى الرواية، مهما كانت حبكتها ضعيفة، تلك الحكمة المؤلفة من اعترافات وتحسرات ترتبط بحالات البطل النفسية أكثر مما ترتبط بأحداث معينة. وتدور الرواية حول شاب لا يعرف من يكون، ولا ما يحب، ويتأوه بلا سبب، ويرغب دون موضوع ولا يرى شيئاً غير أنه ليس في محله، وأنه يتسكع، إجمالاً، في الفراغ وفي فوضى من الملل، لا تنتهي. ويؤكد المؤلف نفسه أن ماهية عمله الأدبي تكمن برمتها في لوحات الطبيعة تلك المطبوعة بطابع الحزن، في مناجاة الشاب العاطفية

تلك وتصريحاته تلك بالحب لأمثاله، التي يصرح بها في الوقت الذي يهرب ليحلم بإنسانية أفضل. إن حياة التشرّد المنعزلة التي عاشها سينانكور طويلاً في سويسرا، وخصوصاً في فريبورك ليعود إلى فرنسا في عهد حكومة المديرين، إن هذه الحياة تؤصّل تلك الاعترافات، التي تنتمي إلى كتابه «هواجس عن طبيعة الإنسان البدائية» أكثر مما تتلاءم مع المتطلبات البانية للرواية. وبصفته تلميذاً لروسو وبناردان ده سان - پير، فإنه يروق له أن ييوح بالرغبة في الهدوء والفناء، تلك الرغبة التي يثيرها في نفسه منظر الرعاة في عُزلات في جبال الألب والمناظر الطبيعية الشاسعة التي يمكن الروح أمامها أن تركز لأحلامها. إن المجتمع، المهيب كشر وإفقار لهذا الشعور بالإلهي الذي يحمله كل واحد في أعماق قلبه، لا بد له، في المستقبل، من أن يتطهر ويميل إلى سعادة أسمى. وبهذه الطريقة فقط سيكون الناس أفضل حقاً.

كراندي، و أعني أوجيني الصغيرة، وهي فتاة ذات جمال رائع وروح نبيلة رقيقة، تتصارع حولها مطامع ودسائس العائلتين البرجوازيّتين الكبيرتين في المدينة، وهما آل كريشو وآل دي كراسان، اللتان تأملان أن تتحدا عن طريق الزواج بالورثة واسعة الثراء. وفي مساء عيد ميلاد أوجيني بالذات، وهي مناسبة عيد صغير في بيت آل كراندي، يصل على حين غرة شارل كراندي، وهو شاب پاريزي تربي في البذخ والرفاهة، وهو ابن أخ لسكراندي العجوز، انتحر على أثر إفلاس يقدر بأربعة ملايين. ويعلم البخيل العجوز بموت أخيه من رسالة تتوسل إليه أن يُعنى بالتصفية وأن يزود ابنه بوسائل المغامرة في بلاد الهند. وخلال الأيام القليلة التي يمضيها هذا الشاب سيء الحظ في البيت، تطلع أوجيني على حب عميق منها لابن عمها، وهو حب حقيقي عظيم، يبدو شارل، المتأثر، يشاطرها إياه. ثم يسافر الشاب، بعد أن أقسم على أن يظل وفيها لها إلى الأبد.

وهذا القسم الأول هو الأفضل: فالشخصيات لها رونق لا يُضاهى، وتتداخل الوقائع وتتطور بطريقة كلاسيكية، ويُدرَك حب أوجيني أخيراً بدقة ربما لم يبلغها بلزاك من قبل ولا من بعد أبداً. وليست البقية إلا الخاتمة، قصة أوجيني، المتوقفة كلياً على هذه الحادثة الأولى الحاسمة التي تتعارض معها صورة البخيل الكلاسيكية، شخصية الأب، التي تكتسي بالتدرج أهمية رهيبية. فعندما يُخبرُ الشيخ بأن ابنته قد عهدت لابن عمها، عند سفره، في الكثر الصغير كـ

أوجيني كراندي (EUGÉNIE GRANDET) [132، 137، 234]. رواية لأونوريه ده بلزاك* (1799-1850)، نشرت حوالي سنة 1833. وهي أولى كتبه الضخمة، ويقول البعض إنها رائعته. في مدينة سومور، جمع الأب كوريو المدهش، وهو صانع براميل سابق، جمع بفضل سلسلة من المضاربات الموقفة ثروة وسّعها ببخل بطولي شرس. ويُنقل القاريء إلى وسط العائلة، التي تضم الخادمة المخلصة نالون؛ وزوجة كراندي، وهي امرأة لا إرادة لها؛ و بنت

الذي كان قد أعطاه إياها، يحكم عليها بالسجن في غرفتها ولا يصلحها إلا عندما يحس بأن أجل زوجته قريب. عندها تدفعه الرحمة وأيضا دافع المصلحة، لأنه يخشى أن تطالب أوجيني بنصيبها من الإرث الذي سيعود لها من أمها. ومع ذلك لا يتحدثها عن شؤونها؛ وأما أوجيني، فإنها هي أيضا تظل وفية لحلمها. ولا يلبث الأب كراندي، الذي نيف على الثمانين من عمره، أن يجعل ثروته الهائلة بين يدي ابنته بالتدريج؛ والآن يمكنه أن يموت (هنا تقع أشهر أحداث الرواية؛ وهي قطعة رائعة حقا تتحدث عن موت هذا الشيخ الذي يقرر أخيراً، وهو على حافة القبر، أن يعهد بالذهب الذي بحوزته إلى ابنته، دون أن ينسى أن يقول لها: «ستعطيني كشف حساب كل شيء في الآخرة»). لكن ابن عمها يعود فجأة، وقد أثرى من جديد، بعد حياة مغامرة قاسية كادت تجعله شبيها بعمه، فهو لم يعد يفكر بالفتاة الريفية الصغيرة التي يجهل ثروتها الهائلة ويستسلم لزواج مصلحة متواضع. أما أوجيني، التي ما زالت تحبه، فستسدد ديون والد شارل، التي يرفض هذا الاعتراف بها، ثم ستتزوج أحد طالبي يدها المسنين في مدينة سومير، وذلك شريطة أن يكون «زواجا شكلياً». وبما أنها تصبح أرملة في سنها السادس والثلاثين، فإنها تنهي حياتها في الوحدة، وتكرس ثروتها الهائلة لأعمال خيرية. وبالرغم من أن هذا القسم ضعيف ومتسرع، فإن هذا العمل الأدبي يزخر بقوة فنية لا تضاهى: فشخصية أوجيني وشخصية أبيها تُعتبران بحق من أنجح الصور

الشخصية التي رسمها هذا المبدع العبقري. ويبدو الأسلوب هنا متحركاً، نفاذاً وأقل دقة وثقلاً منه في أعمال أدبية أخرى لهذا الروائي نفسه: فليست هناك استطرادات أخلاقية طويلة، تلك الاستطرادات التي إذا أضفت على بعض أعماله الأدبية أهمية حقيقية، فإنها غالباً ما تعكر صفاء أسلوبه. - تر. عربية: سلسلة روايات عالمية، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر.

أوديبوس الملك (Oedipus tyrannos)
[254]. - تر. عربية: أمين سلامة، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.

الأوديسة (Odissea) : وتعريف الحكاية، 37-38؛ السعة والمدى، 59؛ الإسترجاع الخارجي، 60؛ مستوى الحكاية، 60؛ الإسترجاع الجزئي والكامل، 70-71؛ الموصل السردى، 72؛ الإستباق، 76؛ الإشارة إليها، 41، 59، 180، 229، 230، 243، 244، 258. - تر. عربية: أمين سلامة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط. 2، 1977-1978.

الأوهام المفقودة (LES ILLUSIONS PERDUES) [246]. عنوان عام لإحدى أهم روايات أونوريه ده بلزاك (1799-1850) التي تنتمي إلى «مشاهد الحياة الريفية» (← «الملهاة البشرية»). لقد اشتغل عليها بلزاك زمناً طويلاً، بدءاً من 1835 حتى 1843. ويحتوي هذا العمل الأدبي ثلاث حكايات متتالية هي:

«الشاعران» (1837)، «رجل ريفي عظيم في باريس» (1839)، «إيف ودافيد» (1843). وقد أهدى مجموع هذا العمل الأدبي إلى فكتور هيغو، الذي يصرّح له بلزك قائلاً: «أودُّ أن يساعد اسمك الظافر [م.ع. - هنا جناس بين Victor، اسم الشاعر الفرنسي الشهير وvictorieux، التي تعني ظافر أو منتصر] على ظفر هذا العمل الأدبي الذي أهديك إياه، والذي ربما اعتبره بعضهم عملاً جريئاً مثلما هو قصة مليئة بالحقيقة». وهو عمل جريء فعلاً؛ لأن بلزك كان يهجو فيه الصحافة هجاء مقذعاً.

وتجري أحداث الحكاية الأولى في أنكوليم في عهد الإصلاح. فدافيد صيشار، الذي هو ابن نيكولا - وهو طابع وشخصية غريبة - ذكي وأمّي وسكير، تلميذ لسيدرو. ويتمتع بعقريّة العلماء وروحهم. وصديقه مثقف شاب، وسيم جداً ومغامر جداً هو: لوسيان شارضون. ويعزي كل منهما الآخر على بؤسه، وهما يحلمان، كل على طريقته، بمستقبل باهر. ويترك والد دافيد مطبعته لابنه، ولكن في أوضاع مالية مزرية إلى درجة أن الخراب كان يحرق بالابن. ويواجه دافيد بشجاعة الوضع الميؤوس منه تقريباً الذي يوجد فيه؛ وكان له في المرأة الشابة التي تزوج بها لتوه، وأسمها إيف شاردون، وهي أخت لوسيان، كان له فيها سند قوي فطن متفهم. ويبحث دافيد صيشار، بحماس، عن طريقة جديدة لصنع الورق، طريقة يمكن أن تثور الصناعة. أما لوسيان، فيلتقي بامرأة شابة، هي أنايس ده

بارجتون، تُشجّع مواهبه الروائية والشعرية. وتفتح له صالونها الأدبي، وسرعان ما تغرم به. وينتشي الشاب الطموح بهذا الحب. وبعد ذلك بزمان قصير، تنجح أنايس ده بارجتون في التحرر من وصاية زوجها العجوز وتهرب مع لوسيان. وما هما في باريس معاً، وكلاهما عزم على النجاح في مهنة وأداء دور مهم في المجتمع.

وتقوم تجارب لوسيان الأولى في العاصمة مداراً للحكاية «رجل ريفي عظيم في باريس». فبينما تنفصل السيدة ده بارجتون بسرعة عن الشاب، وهي تتدرّب على الحياة المجتمعية، يعيش هذا الشاب، الذي لا موارد له، من الإعانات المالية التي يجربها له صهره دافيد، ويسعى عبثاً في البحث عمّن ينشر له إحدى رواياته. ويشجعه الفيلسوف المتكشف الشاب، دانييل دارتيز، بنصائحه. وسيتردد لوسيان على المذهبيين الليبراليين الأقحاح المتحمسين الذين يتحلّقون حول هذا المعلم الشاب. ولكن سرعان ما يمل هذه الحياة التي لا تحقق له الإشباع المادي الذي هو في أمس الحاجة إليه. وتدخله صداقة إتيان لوسطو إلى الأوساط الصحافية، حيث تضمن له صفاته اللامعة النجاح الأخير. وفي أثناء ذلك، يبدّل لوسيان بأسمه اسماً أكثر لمعاناً هو لوسيان ريميري، ويحب كورالي، وهي فتاة شابة فاتنة تبادل له الحب. وتدفعه أرباح سهلة إلى أن يعيش عيشة باذخة دون الاهتمام بالمستقبل. ثم تستدرجه الحاجة إلى المال والطموح، إلى التخلّي عن الأدب لأجل السياسة. ويتحوّل من رجل ليبرالي إلى رجل ملكي. ويهاجمه أصدقاؤه القدامى،

ولا يسانده أصدقاؤه الجدد، فيتعرض لسلسلة من النكبات. وينهار تماماً، ويتلقى لطمة أخرى من يد القدر، هي موت كورالي. ويمرض ويهنُّ عزمه، ولا يبقى في كنانته إلا سهم واحد، هو العودة إلى أنغوليم طلباً للمساعدة من صهره المخلص الوفي. ولكنه يجد هناك دافيد صيشار في وضع ميؤوس منه.

وهنا تبدأ الحكاية الثالثة: «إيف ودافيد». فالطابع متأكد الآن من نجاح اختراعه؛ ولكن منافسيه، وهما الأخوان كوانتي، يبدلان كل ما في وسعهما ليحوّلا لصالحهما كل الأعمال التي أنجزها بنفسه في مطبعته. ويثقل كاهله بالديون، فيقدم للعدالة ويزجُّ به في السجن بسبب تهوُّر خطير ارتكبه لوسيان. ولا يتحمل لوسيان هذه المصيبة الأخيرة فيقرر الانتحار. وفي طريقه إلى الغرق، يلتقي بقسيس غريب هو كارلوس هيريرا، الذي يقول إنه كاهن قانوني إسباني كلفته حكومته بمهمة سرّية في فرنسا. وهذا الشخص الغريب ليس إلا مجرمًا هرب من سجن الأشغال الشاقة، هو قوطران. ويتبنّى لوسيان ويعيد إليه حب الحياة، واعدأ إياه بأن ينصره على هذا العالم الذي دمّره ونبذه. وفي مقابل نصائحه، التي هي كلبية جداً، وقدر مالي معين، منحه عهداً بالتحالف معه؛ ولكن لا بد من أن يعده لوسيان بخضوع كامل، وألا يعود غير أداة بين يديه. وفي الحال، يعث رميري إلى صهره بالمبلغ المالي الضروري لإطلاق سراحه، ويعود إلى باريس، صحبة شريكه الشيطاني. وفي هذه الأثناء، تمكن دافيد

صيشار من عقد اتفاق مع دائنيه ومع الأخوين كوانتي، الذين سيستغلون اختراعه الشهير. وهكذا توصل العالم الساذج إلى أن يعيش في يسر وهدوء.

ولعل هذه الرواية من أفضل الروايات التي كتبها بلزاك. ويُعثر فيها على عدد كبير جداً من شخصيات مطوّلة «الملهاة البشرية». ويتبدّى انعقاد علاقات جديدة فيما بينها. ويقود بلزاك بمهارة مذهلة كل هذا العالم ويحلّ المغامرات المتعددة لكل منها، دون أن ينسى نسيج عمله الأدبي وحبكتة الرئيسية؛ إنه يراكم الانقلابات والحوادث المفاجئة من غير أن يضجر قارئه. وبالرغم من طول الرواية (وهي من أضخم روايات المؤلف)، فإن الاهتمام لا يضعف أبداً، ويدعمه دائماً تنوع الشخصيات والأوضاع، ولمسات واقعية قوية، دقيقة كوثيقة، تساهم في منحها مظهر الحياة المعقد والعضوي. وهذا العمل الأدبي غنيٌّ من حيث الحكْم المقتضية والمفارقات اللامعة، ولكنه غنيٌّ أيضاً بالتأملات العميقة في المجتمع وخفاياه، والتي يبرع فيها بلزاك. وهو يعرف كيف يكون بسيطاً ومؤثراً عندما يحكي لنا غراميات دافيد وإيف، بالرغم من الصعوبات التي يجتازانها ويتقاسمانها. وشخصية الأب العجوز، نيكولا صيشار، من مخلوقات عمله الأدبي الأكثر إثارة وصدقاً. وأخيراً، إن تصوُّر الانحطاطات المتتابعة لوسيان ده رميري الألمي الجذاب، الذي مرّنه ضعفه وابتذاله، هو من التوفيق بحيث تعيش هذه الشخصية حياة مستقلة، وتعلن نهاية الرواية رواية أخرى، نعر

فيها أيضاً على شخصية فوطران المحزنة، ألا وهي رواية «أبهة المومسات وبؤسهن».

أحاديث رسام (PROPOS DE PEINTRE) [226 (هـ-113)].

الأحمر والأسود (LE ROUGE ET LE NOIR) [83، 220 (هـ-13)، 256، 272 (هـ-21)]. رواية لستندال* (هنري بيل، 1783-1842)، نُشرت في نوفمبر 1830. ولعل المؤلف تصور فكرة هذه الرواية عام 1828، وذلك حسب إشارات ستندال نفسه، - ولو أنه يزعم في إشعار رواية «الأحمر والأسود» أنه كتب روايته عام 1827. أما الحبكة بمعناها الحصري، فقد آتت من الواقع. فقد كان ستندال قارئاً متحمساً لـ«جريدة المحاكم»؛ ووجد في أعدادها من 28 إلى 31 دجنبر 1827 عرض دعوى كانت في طور المحاكمة، في محكمة الجنايات في ليزير، أي في بلده الأصلي. وإليك الحدث الذي سبب هذه الدعوى: ينال أنطوان بيرتيه، وهو ابن صانعين تقليديين متواضعين، ينال منذ وقت مبكر حظوة خوريه لذكائه الحاد. فيدخله إلى المدرسة الإكليريكية، التي سرعان ما يغادرها لأسباب صحية. وعندها يصير مؤدباً لأبناء شخص اسمه السيد ميشو وبعد قليل عشيق ربة البيت. ثم يدخل إلى مدرسة إكليريكية أخرى، هي مدرسة كرونوبل الإكليريكية الكبرى هذه المرة، ولا يبقى فيها أكثر من بقائه في الأولى. وحينها يجد بيرتيه من جديد منصب مؤدب عند السيد ده كوزدون.

ولكن سرعان ما يُكتشف أن له علاقة غرامية بأبنة أهل البيت. ويطرد، ولا يعرف لنفسه مصيراً، ويثور لكونه لم يستطع أن يكون حتى الآن غير خادم منزلي، فيصمم على الانتقام. فيطلق على السيدة ميشو رصاصة من مسدس في كنيسة قريته الأصلية، بينما كان الخوري الذي أحسن إليه سابقاً يحتفل بالقداس. ويمثل أمام محكمة الجنايات في دجنبر، ويحكم عليه بالإعدام وينفذ فيه هذا الحكم فعلاً بتاريخ 23 فبراير 1828. وكان يبلغ من العمر 25 سنة. تلك كانت القصة التي سكنت ستندال والتي لن يكاد يعدّها وهو يكتب روايته. ومن ثم تبدو رواية «جوليان» - وهذا هو الاسم الذي أطلقه عليها آنذاك - تبدو وكأنها بُدئت عام 1828 - 1829. وترك ستندال المخطوطة تستريح، كمعادته، لكي يكتب «نزّهات في روما». وقد أمكنه أن يستأنف ملف «جوليان» في يناير 1830؛ ولكنه كان عليه أن يشتغل سريعاً جداً ما دام قد أبرم عقداً مع الناشر لوقافاسور منذ أبريل 1830. وبدأ السحب منذ شهر ماي، ومع ذلك لم ينته إلا في شهر نونبر. ومرة أخرى لم يكن ستندال بنفسه هو الذي أعاد قراءة التجارب المطبعية الأخيرة: فقد عُيّن قنصلاً على أثر ثورة يوليو، في ترويسست، فكان يستعدّ للسفر ولم يبال البتة بما قد يحدث لكتابه.

وكان العنوان الذي قرّ عليه قراره في النهاية هو «الأحمر والأسود». وقد كتب النقاد كثيراً وبراعة شديدة عن دلالة هاتين الكلمتين. ولعله يجب أن نتبين فيهما رمز

الطريقين اللتين كان يمكن أن تفتحا أمام مزاج كمزاج جوليان صوريل : الجيش، الذي أستطاع أن يحقق فيه آماله، والذي أغلق في وجهه منذ سقوط الإمبراطور ؛ والإكليروس، الذي كان عليه أن يخضع له، لو شاء أن يؤدي في مجتمع عهد الإصلاح، دوراً منعه منه تواضع أصله في كل موقع آخر. ويعتمد هذا التأويل جزئياً على أن ستندال كان قد فكر لرواية «لوسيان لونين»* أيضاً في ألوان يرمز بها إلى مختلف مهام بطله (اللون القطني واللون الأسود) أو إلى تعارض الأفكار السياسية لشخصياته الرئيسية (الأحمر والأبيض). ولكن السيد بيير مارتينو ينبه على أمر مهم، وهو أن الأحمر والأسود قد يكون تلميحاً إلى الثروليت ؛ فلعبة القمار هذه هي التي يرجع إليها عنوانا كتابين إنكليزيين معاصرين استطاع ستندال أن يعرفهما فعلاً. وتضم رواية «الأحمر والأسود» . إخبارية 1830»، تضم في مقتبستها ما يلي : «الحقيقة، الحقيقة المرأة. ضانطون». وعلى الفور، يضع ستندال، في بضعة ملاح محدّدة، الديكور، الجغرافي أولاً (إنها مدينة فيرير سور له دوپ)، ولكنه ديكور مجتمعي وسياسي على الخصوص. ومع الصورة الشخصية لصوريل العجوز، النشار، والسيد ده رينال، العمدة، والخوري شيلان، الرجل النزيه والشريف الذي تهدده الـ«أبرشية»، واستحضار المنافسات الريفية، يحدد لنا ستندال الجو الذي تكون فيه بطله. فـجوليان، ثالث أبناء صوريل العجوز، ليس كأخويه خطاباً جباراً : فيما أن جوليان

لا يصلح جسمانياً للأعمال الشاقة، فإنه قد ملك كل وسائل التعلّم : فقد استفسر الشيوخ، وأعطاه الجميع دروساً ؛ وعلى الخصوص قرأ وكان كتابه النموذجي هو «مذكرات القديسة هيلانة». والحال أن السيد ده رينال، يقرّر، بدافع الفخفخة، أن يتخذ صوريل الشاب، الذي خرج من المدرسة الإكليريكية، مؤدّباً لأطفاله. أما الفتى، الذي كانت طفولته متسمة بلقاءاته مع الجنود السناپوليونية وإعجابها بالإمبراطور. - الأمر الذي كان قد سؤل له أن ينخرط في الجيش. - ثم خضع للرهينة، بعد أن رأى السلطة تؤول إلى الكهنة، أما هذا الفتى فيتبين في وضعه الجديد مناسبة للتردد على العالم الجميل وشق طريقه فيه. ومن يدري ؟ وقد جعل خجله الشديد وحادثة سنّه، جعلاً السيدة ده رينال، ذات الحس البالغ والعواطف الجياشة، جعلها تعامله على الفور بتسامح كبير. أما جوليان الذي لم يعرف امرأة قط، وخصوصاً لم يدن قط من امرأة من هذه المرتبة المجتمعية، فقد أنبر وقتن بها. ومع ذلك، فإنها عندما أرادت أن تسلمه هدية برغونية، أظهر كبرياء نفوراً أدهش السيدة ده رينال إدهاشاً لذيذاً. وتغرم بسجوليان دون أن تحس بذلك ولا أن تعلمه هي نفسها ؛ ويكشف لها حادث صغير مشاعر الفتى ؛ وهذا الحادث هو أن هذا الأخير يرفض بعنف تقرب إليزا وصيفة السيدة ده رينال، التي تريد أن تتزوج منه ؛ ثم يشعل سوء فهم نار الغيرة في قلب المرأة الشابة. وتثور نائرتة بسبب كلام جارح من السيد

ده رينال، وبسبب موقف زوجته الذي يسيء جوليان تأويله : يُزاد راتبه، ولكنه يرفض اقتراح أحد أصدقائه بالاشتراك معه في تجارة. فهو لا يريد موارد ضئيلة، إنه يبلغ من العمر تسع عشرة سنة ؛ وفي هذا السن، كان بونابرت قد بدأ حياته العملية، ولا بد له من أن يتدارك تأخره. وصار جوليان رجلاً مواكباً لذوق العصر، في فبراير ؛ ولكن علاقاته بالسيدة ده رينال لم تفت المدينة الصغيرة أليقظي على الدوام فيتلقى السيد ده رينال رسالة مجهولة تحكي له عن حظه العاثر. ومع أن رينال لا يصدق هذه الشائعات، فإنه يعتقد أنه سيكون من المناسب الانفصال عن جوليان : فزوجته نفسها تقنعه بضرورة ذلك، لأنها بدأت تشعر بالخوف، وترى نفسها هالكة، ويبحث الخوري شيلان بجوليان إلى المدرسة الإكليريكية الكبرى في بيزانسون. ولكن قبل أن يسافر، يزور المرأة الشابة خفية. وتكون هذه المرأة من التأثر ومن الحزن بحيث تبدو له فاترة ويظن أنها لم تعد تحبه. وفي بيزانسون يغمى على جوليان، وقد أفزعه استقبال مدير المدرسة الإكليريكية، الأب بيرار. وريداً رويداً، يتعود بحذر ومراوغة حياته الجديدة المشحونة بالإهانات. ويجد نفسه مورطاً برغم أنفه، في دسائس ستستدرج الأب بيرار إلى إسداء خدمات جُلّي إلى سيّد إقطاعي حر كبير، هو الماركيز ده لافول، الذي يقيم في باريس. ويستدعي الماركيز إليها الأب ويتخذ جوليان كاتبه الخاص بتوصية من هذا الأب. ويقوم جوليان بزيارة وداع جديدة للسيدة ده

رينال ؛ وبعد أن تصدّ الفتى في بادئ الأمر، تستسلم له وتخبطه يوماً كاملاً في غرفتها. ويكاد هذا الطيش ينتهي نهاية سيئة لولا أن أفلت جوليان بأعجوبة من الطلقات النارية. وفي باريس، يفلح في التحكم في أعصابه ؛ فمع أنه حساس جداً على الدوام، فإنه يتمكن من جعل الناس يعتبرونه بارد الطبع. وتجلب له روحه وذكاءه وثقافته وطبعه، تجلب له سريعاً تقدير الماركيز وعطفه ؛ وتمنحه سلسلة من الأحداث (ومن بينها مبارزة)، تمنحه مكانة في المجتمع. وتخيّر عبقرته الغامضة ورباطة جأشه الظاهرة، تخيّران المجتمع الأرستقراطي الذي يعيش فيه. ويغدق عليه الماركيز فضله ويوشحه بوسام، وعندما يحكي الناس - عن غير علم من جوليان - أن جوليان هو ابن زنى شخصية كبيرة، هي صديق الماركيز، فإن هذا الماركيز يقبل اللعبة. فالطبع النفور والنشيط لجوليان يتحلمان بقوة في الخمول الأنيق للشباب الذين يحيطون به، إلى حدّ أن ابنة الماركيز، ماتيلدا ده لافول، تهتم به. أما اللامبالاة الظاهرية التي يعاملها بها الفتى، فتحول هذا الفضول إلى شغف. وأما ماتيلدا، التي هي فتاة مستعلية، لا تقدّر حقاً غير قوة الطبع، فقد قررت إظهار جرأة كبرى. فاستدرجت جوليان إلى غرفتها واستسلمت له. ولم يجن هذا الأخير أي لذة من هذا الحب. ولكن عندما بدأت الفتاة، التي يستبد بها الندم والتقرُّز من نفسها، عندما بدأت تكره من كان عاشقها ليلة واحدة، فإن جوليان يشعر بنار الحب يشتعل في حناياه. ويُغضبه فتور ماتيلدا، فيهم

بقتلها. وتشتد ماتيلدا إعجاباً، فتحس هذه المرة بالغرام حقاً. ولا تدوم فرحة جوليان طويلاً، إذ يبدو أن ماتيلدا تبتعد فيشك في حبها له. ويزيد عدم خبرته بالنساء من أحزانه. ومع ذلك قررت الأنسة ده لاهول كل شيء في عقلها : ستصير زوجة جوليان، فذلك هو الوسيلة الوحيدة للتميز. لذلك عندما يحاول جوليان أن يتسلق نافذتها من جديد، فإنها تستقبله أحسن استقبال : إنها السعادة الكاملة. ولكن ذلك لا يدوم إلا قليلاً : إذ يفرقه حادث تافه في التعاسة من جديد، ولا يتبين في ماتيلدا بعد ذلك غير كبرياء فظيع.

عندها تبعده مهمة غريبة بعض الوقت عن قصر ده لاهول : يُتخذ مبعوثاً لدى شخصية كبيرة تقيم في الخارج، من قبل مؤامرة تجمع أرفع شخصيات دولة فرنسا وكنيستها. وفي أثناء هذه المهمة السرية، يتلقى جوليان الذي يكاد يستسلم لدسائس من لهم المصلحة في إفشاله، يتلقى في ستراسبورك النصائح من صديق له يلتقي به صدفة. وعند العودة إلى باريس، أخذ، حسب نصائحه، في مغازلة شخصية مرموقة جداً، هي المارشالة ده فيرفاك، التي يمسك عمها، الأسقف، قائمة الأرباح، أي يتصرف في كل النفقات الكنسية للمملكة. وتبين ماتيلدا هذه الدسيسة ؛ ها هي متوسلة، مستعدة للهرب مع هذا السكرتير الصغير. أما جوليان، فيوقف تصرفها ببرود ؛ وما يجب فعله، هو «تخوفه» ؛ ف«لن يخضع العدو إلا بقدر ما سأخيفه، وحينها لن يجرؤ على احتقاري». تكشف ماتيلدا أنها حبلى ؛

ومنذ ذلك الحين تتصرف بشجاعة، وتكتب إلى أبيها لإطلاعه على الأمر. ويستشيط المركيز غضباً، ولكنه سرعان ما يتراجع؛ ولا يدري مع ذلك أي إجراء يتخذ، ويفزره موقف ابنته. وأخيراً يصمم، فيمهر الفتى، ويغير له اسمه : فإذا جوليان يصير غنياً، نبيلاً، ملازماً أول في الخيالة. ولا شيء يبدو الآن قادراً على الوقوف إن لم يكن في وجه سعادته، فعلى الأقل في وجه نجاحه ؛ ولكن في غضون ذلك، استعلم السيد ده لاهول، وكتب إلى السيدة ده رينال. وجواب هذه الأخيرة، الذي أملاه مرشدها، يذخر جوليان. ويكتب المركيز، الذي تأكد من أن جوليان لم يسع في إغواء ماتيلدا إلا بسبب ثروتها، يكتب إلى ابنته («لا ترددي في هجران هذا النذل، وستستعيدن أباك») وألحق بهذه الكلمة رسالة السيدة ده رينال. وبمجرد ما يعلم جوليان بالأمر، يسافر إلى فينيز، ويذهب إلى الكنيسة خلال القداس، ويجلس خلف السيدة ده رينال، وعند رفع كأس القربان، يطلق عليها رصاصتين. وتحت تأثير الانفصال، يتصرف جوليان بهلوه ؛ ويكتب من سجنه إلى ماتيلدا : إن فكرة الموت ليست «كريمة في نظره» : فلم تكن حياته كلها غير «تحضير طويل للشقاء». ويعلم أن السيدة ده رينال لم تمت، ومع ذلك فالأمر واضح في نظره : أراد أن يقتل، ولذلك يجب أن يُقتل. وتتوالى الزيارات على الفتى المحبوس : زاره أولاً راعيه، الخوري العجوز شيلان وكانت المقابلة محزنة ؛ ثم زارته المرأتان، اللتان تتلفهان معا على إنقاذه. وأقامت الأنسة ده لاهول الدنيا

وأقعدتها وخططت أشد الخطط مكيافيلية لإنقاذه : فذلت وتآمرت. ولم تغفر له السيدة ده لامول فحسب، بل أرادت أن تحصل من هيئة المحلفين على عفوها. وفي خضم هذه المساعي، يظل جوليان لا مبالياً ؛ لقد آستسلم تماماً. فهو يعرف أنه سيموت وألا شيء ولا أحد يستطيع إنقاذه ؛ وهو لا يطلب إلا أن يُترك في هدوء. وأقر بذنبه. وفي الخفاء، مع ذلك، تفزعه فظاظة التفكيك التي تنتظر جسده. ورباطة الجأش الخارجية هذه، يديها للعيان أمام محكمة الجنايات. إن جرمته جريمة نكراء، وقد ارتكبها مع سبق الإصرار والترصد ؛ وما يتبينه فيه القضاة المحلفون، هو «قروي ثار على سوء حظه». ويريدون، وهم ينزلون به العقاب، «ردع تلك الفئة من الشباب الذين يولدون في طبقة دنيا ويجور عليهم الفقر نوعاً ما، ومع ذلك يحظون بالاستفادة من تربية جيدة، ويملكون الجرأة على الاختلاط بما يسميه كبرياء الأغنياء المجتمع الراقى». ويجعل هذا التصريح كل المناورات التي أجريت من الخارج بلا جدوى، وكان الحكم هو الموت. ويرفض جوليان استئناف الدعوى، بالرغم من توسل ماتيلدا وأصدقائه ؛ أما السيدة ده رينال، فتود أن تنتحر، ولكن عليها أن تعد جوليان بألا تحاول الانتحار. ويمضي جوليان هادئاً إلى عقوبته. «لم تكن هذه الرأس شاعرية قط إلا لحظة ستسقط». ولا يستحضر مستدال نفسه الحدث إلا بهذه الكلمات : «حدث كل شيء ببساطة، كما ينبغي، ودون أي تصنع من جهته». ويدفن جوليان في مغارة من الجبل المجاور، طبقاً

لرغبته. وتجدد ماتيلدا ألبادرة التي قامت بها الملكة مرغريت ده نافار، نحو أحد أسلافها، الذي كان عشيقها ومات مقطوع الرأس، فحملت رأس جوليان على ركبتيها في سيارتها، بينما تتبع الموكب الجنائزي. «لقد كانت السيدة ده رينال وفية لوعدها. فلم تسع بأي طريقة من الطرق في الانتحار ؛ ولكن بعد جوليان بثلاثة أيام، ماتت وهي تحتضن أطفالها».

إن رواية «الأحمر والأسود» هي رائعة ستدال بلا منازع. فما بلغ قط مثل هذه القوة، ومثل هذا الاستخدام الكامل لوسائله الأدبية وأفكاره ؛ وما غاص قط إلى هذا الحد، ويمثل هذا العمق في أغوار نفسه. ومع ذلك فهذه الرواية ليست سيرة ذاتية، وأكثر من هذا أن مستدال لم يجد نفسه قط في أوضاع مماثلة لمعظم الأوضاع التي يوجد فيها بطله. إن جوليان صوريل هو مستدال كلابريس ضيل ضونكو* (— رواية «دير شتريري پارما») ولوسيان لوين*، بل كما تيلدا ده لامول* وكلاميل* ؛ إنه جوليان صوريل كما أن فلوبيير* هو مدام بوقاري*. ومع ذلك فإن طبع جوليان وثيق الارتباط بشخصية ستدال العميقة : فإذا لم يعيش في الواقع الأوضاع التي يضع فيها بطله، بل التي تضعه فيها الحياة، فإنه قادر على أن يعيشها، بل يمكن القول إنه عاشها إن لم يكن في الواقع، فعلى الأقل في خياله، في فكره ؛ فقبل أن يؤلف مستدال رواية «الأحمر والأسود»، فمن المؤكد — مع كل التحفظات — أنه كان، في بداية حياته المهنية وفي عهد الإصلاح من جديد، في

الحالة الذهنية لبطله ؛ لقد عاش ردود فعله، ووقف مواقفه نفسها. إن الأحداث الواقعية لا تهم في ذاتها، بل لا تهم إلا بقدر ما تفعل في شخصية المرء، في طبعه. وإذا لم تسعفه الظروف في أن يعيش مغامرات جوليان صوريل واقعياً، فليس من المشكوك فيه أن مستدال، بالنظر إلى طبعه، كان يحب أن يتصرف كبطله. هكذا ينشأ جوليان صوريل من الالتقاء الاستثنائي بين قصة تافهة على العموم، روتها جريدة في ركن المختلفات وحالة شخصية مسبقة ؛ فمستدال إذ قرأ هذا الخبر المجتمعي في الجريدة، ربما أحس أن صوريل كان من بني جلدته، وهكذا اكتشف في نفسه حالة ظلت غير واضحة تمام الوضوح، لأنها لم يتم إظهارها بعد، ولكن ألتقاءها بالحدث سلط عليها الضوء. فقبل رواية «الأحمر والأسود»، إذن، كان مستدال يحتوي جوليان صوريل بالقوة ؛ ولكن هذا الأخير لم يكن يستطيع أن يولد وينمو إلا من لقاءه بالواقع، بحيث يحيا مستدال، هنا، بوساطة بطله، وبالوكالة، إحدى الحيات التي كان يمكنه أن يحياها. ومع ذلك، فإن هذه السيرورة هي بالذات سيرورة الإبداع عند كبار الروائيين ؛ لكنها عند مستدال من النموذجية بحيث بلغت كمال النوع، وذلك بقدر ما ظل المؤلف وقيماً لها باستمرار في بلورة روايته وتأليفها، وبحيث مال إلى إعادة إنتاجها بدقة دون أن يفسدها بطرائق أو زخارف. وبعبارة أخرى، نحن هنا بصدد التعبير الروائي في حالته الخام.

وقد تجادل النقاد كثيراً حول نهاية رواية «الأحمر والأسود». بل أكد البعض قائلاً :

«لن يتحدث أحد بسوء عن رواية «الأحمر والأسود» غير ما كان يتحدث به عنها هو نفسه [أي مستدال]». ولم ينصفها سوى النقاد الحديثون. وكان شارل دي بوه أول من فسر هذه النهاية المتسرعة، التي أرخى لها العنان، هذه الحركة الجنونية لجوليان، بحالة السرمنة «التي تفرقت فيها بعض نوبات الحماس الداخلي» ؛ ففي هذه الحالة يوجد إذن ولن يفيتق منها إلا وهو في السجن. لتواضع على أن نهاية الرواية هذه هي، في الواقع، تحليل مرضي رائع. وكما يشير إلى ذلك هنري مارتينو بحق، في مقدمته لرواية «الأحمر والأسود» (نشر البلياد، كاليمار، 1947) : «بمجرد ما آخذ جوليان قراره المحتوم، بعد أن قرأ رسالة السيدة ده رينال التي مدتها له ماتيلدا، كانت أربعون سطراً كافية لرواية الأحداث حتى الطلقة الثانية للمسدس التي أصابت السيدة ده رينال. هل حدث ذلك بثلاثة أيام أم بخمسة، بعد أن غادر جوليان باريس، هذا لا يهم. ولن نفرط في الإلحاح على أن ذلك راجع إلى أن مستدال يرى أن مشاعر جوليان قليلة الأهمية أو يصعب الحكاية عنها... بل هو راجع إلى أن جوليان لا يحس حينذاك بأي شعور. فقد تلاشت فكرته التي هي نشيطة عادة، إنه يُسرِع وقد وضع نصب عينيه أن يبلغ صورة وحيدة وأن يقوم ببادرة وحيدة». ولن «نجد جوليان الذي ألقناه إلا عندما يستيقظ من أزمة اللاوعي الطويلة هذه. وتستأنف آلة التفكير اشتغالها». والحق أن هذه النهاية هي التي تساهم في جعل رواية «الأحمر والأسود» رائعة أصيلة : فهنا انتقام

الحدث من الإنسان الذي بدا أقوى من الحدث، بل قد يمكن القول إنه انتقام الحدث من الروائي نفسه، الذي هو عالم النفس بكيفية حصرية جدا. ولم يكن لهذا الصراع الماكر العنيف للفرد ضد المجتمع، أن ينتهي، شرعاً، إلا بهذه الطريقة. وعلاوة على الطابع المحتوم لهذه النهاية، لا بد من الاعتراف بأن استحضر الواقع هذا البسيط وغير المزخرف الذي يلّمح إليه استدال بدل أن يظهره، ينم عن تحكم خارق في التأليف والأسلوب، وبأن إيقاعه المتقطع يترك القارئ قلقاً مشدوهاً.

ويبدو جوليان صوريل في عمل استدال الأدبي كله الشخصية المركزية التي تشع حولها كل الشخصيات الأخرى، إنه التشخيص الكامل لـ «بطل الطاقة» العزيز على الروائي. فهو موهوب غاية الموهبة، وهو مقدر للعواقب. ولكنه عاجز عن التصالح ليس بدافع الكبرياء ولكن بدافع احترام الذات، وهو مُمالِق ودبلوماسي عندما يكون ذلك ضرورياً، ومع ذلك فهو ذو حساسية تكاد تكون مرضية؛ وبصفته ذلك كله، فإنه يحقق النجاح تلو النجاح ولكنه أيضا يرتكب الزلة تلو الأخرى؛ إنه يقع في أسوأ الأخطاء كما لو كان مصاباً بالذوار، ولكنه يعرف كيف يفوز بتقدير أولئك الذين يقترب منهم وهذا لافت للنظر، لأن أول رد فعل لهم يكون احتقاره. إن ما ينقصه هو «تجربة الحياة»؛ فالتريبة التي تلقاها أعطته طموحات، ولكنها لم تعطه وسائل تحقيقها، معارف ولكن ليس قواعد التصرف. والعمل الأدبي لستدال هو، من بعض النواحي، احتجاج عنيف على

هذا المجتمع الذي إذا أثار هذه الشخصيات، فهو عاجز عن الإفادة منها، إنه احتجاج على هذا الإهدار للطاقات. فهو الذي دفع جوليان صوريل إلى الجريمة، كما لو تورط في ولادة هذا البطل، فعجز عن حل آخر غير إقصائه. وبذلك، فإن لرواية «الأحمر والأسود» قيمة عامة جدا، ولكن له أيضا دلالة محدّدة، مرتبطة أوثق الارتباط بالأوضاع المجتمعية لعصره. فالجيش والإدارة النابوليونية ومجد ساحات الوغى كانت، في عهد الإمبراطورية، صمام الأمان الذي لم يُعد له وجود. ويبدو المجتمع، في عهد الإصلاح، وكأنه منغلق على نفسه: لقد تجمّد في ترابية ثابتة على ما يبدو، وتجرّج تحت تأثير الإكليروس، و«الرهبانية» تراقب الضمائر. ولم يكن يسع كائنا كجوليان صوريل، ومن بعض النواحي كستدال نفسه، لم يكن يسعه خير الاختناق. والمثير أن استدال كتب رواية «الأحمر والأسود» في آخر أيام عهد الإصلاح، وأنه صحّح تجارها المطبعية وهو يسمع التراشق برصاص الثورة الفرنسية.

وتشكّل رواية «لوسيان لوين»، بطريقة ما، نظير رواية «الأحمر والأسود»، وذلك ليس فقط لأنها رواية البدايات في حياة «بطل نشيط» شاب في عهد ملكية يوليو، بل لأن على جوليان أن يصنع نفسه تماما، بعد أن جُرد من كل شيء. ويعاني لوسيان من التسهيلات التي قدّمت له، إلى درجة أن عليه أن يتحرر من شخصيته، كما فعلت العائلة والمجتمع، كي يصبح نفسه. ومن ثمّ فرواية «الأحمر والأسود» هي أشبه ما تكون

الرواية الفرنسية. لكن هجاء المجتمع وطبع جوليان صوريل «اليعقوبي» الذي كان المؤلف يبدو متفقا معه. بالرغم من الاحتياطات المتخذة، أقلقا حتى أولئك الذين كانوا أكثر إعجاباً بالرواية. وقد استمد استدال من ذلك - على الخصوص - شهرة كونه شخصا خطيرا جدا. وقد استأنف مرارا وتكرارا رواية «الأحمر والأسود»، في عام 1831، وعام 1835، وعام 1838، وعام 1840؛ لذلك وجدت، إلى جانب الطبعة الأصلية، عدة طبعات أخرى تتضمن إضافات وتصحيحات؛ وأخيرا نُفِحت الطبعة التي طبعت عام 1854 بعد وفاته تنقيحا تاما، غير أنه لا يبدو أن كل التصحيحات التي نجدتها فيها هي من عمل استدال نفسه. - تر. عربية: عبد الحميد الدواخلي، سلسلة عيون الأدب الأجنبي، نشر شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994.

ألبير سافاروس (ALBERT SAVARUS) [242]. رواية لأونوره ده بلزاك، نشرت عام 1842. في بيزانسون، في السنوات الأخيرة من عهد الإصلاح والسنوات الأولى من عهد لوي - فيليب، تسيطر البارونة ده واطفي - وهي امرأة لا تزال شابة، غنية ومتطوعة - على زوجها ضعيف الشخصية وابتهما الوحيدة، روزاليا. وفارسها الخادم هو أميدي ده سولا الوسيم، «ليث» المدينة، الذي ترصده لابتهما. لكن في روح المراهقة المعذبة بتربية استبدادية، تكمن أحلام تمرد وهمية. فقد استقر في المدينة منذ

بنسخة سلبية من رواية «لوسيان لوين». وقد يمكن مواصلة المماثلة مقارنين بين الشخصيات الثانوية: بين السيدة ده شاستلي وماتيلدا ده لاهول، وخصوصا بين المركيز ده لاهول والسيد لوين؛ فهذا الأخير، الذي هو صراف قوي، هو - بعد إجراء التغييرات الضرورية - في عهد ملكية يوليو، ما كانه المركيز ده لاهول، الإقطاعي الكبير، في عهد الإصلاح. وإلى جانب البطل، فإن أهم شخصية في رواية «الأحمر والأسود» هي، بالتأكيد، ماتيلدا ده لاهول، وهي «بطلة نشيطة» هي أيضا، وهي مزهومة بقدر ما يكون جوليان ذليلا، ولكنها تعرف بعمق كيف تحتقر تماما هذا العالم الذي تنتمي إليه والذي تعرف جيدا أنه في يوم من الأيام سينوء به تحت ضربات كائنات أمثال جوليان ولكنهم هم سينجحون؛ إنها فتاة قادرة على كل الحماقات، ولكنها قادرة على أن تظهر أغرب شجاعة. وعلى الجملة، فمن خليط طبعي جوليان صوريل وماتيلدا ده لاهول ستنشأ فيما بعد، في ذهن استدال، شخصية لاميل الأصلية مع ذلك. ولعل رواية «الأحمر والأسود» كانت، في التصميم، عمل استدال الأدبي الأصعب تحقيقا، وكانت العراقيل هنا مكدسة إلى حد مزعج. وهذا ما جعل هذا العمل المؤلف الأدبي الأكثر نجاحا، الأكثر عبقرية، وأعظم رواية فرنسية في القرن 19 من جميع النواحي. غير أن ذلك لم يكن البتة رأي المعاصرين. ولم يفت النقد تبين الخصائص الاستثنائية والإسهام الجديد تماما الذي كان استدال يقدمه، من خلال هذا الكتاب، إلى

قليل محام، هو سافارون ده سافاروس، الذي تُحير شخصيته القوية والغامضة مجتمع المدينة الثرثار. وتغذي روزاليا ولعاً وهمياً به ينمو سرّاً، وتنشّطه هذه الأسباب نفسها. وبهيء سافاروس ترشيحه للانتخابات المقبلة في البرلمان، بينما تسمى روزاليا ده واطفي في فهم سرّ فتراقبه. وينشر سافاروس أقصوصة طويلة ملائمة لذوق العصر، هي «الطموح حياً»، وهي قصة رومنسية عن فتى نغل، كريم النسب، يُغرم خلال رحلة عطلة إلى سويسرا، يُغرم بإيطالية حسناء جداً، منفيّة مع زوجها العجوز. ويكتشف أنها الأميرة كولونا التي تزوجت لأسباب خاصة نبيلة من نابولي يبلغ من العمر خمسين سنة ويكبرها سناً. ويفرح بكونها تبادل الحب، فيجرها مقسماً لها على أن يحصل على وضع يمكنه من أن يتزوجها عند موت زوجها، الأمر الذي لن يتأخر كثيراً. وتفهم روزاليا أن بطل هذه القصة هو سافاروس نفسه، وسرعان ما تتأكد شكوكها بمراسلة المحامي التي تحتفظ بها لنفسها. وتصل الانتخابات. وفي أخرج لحظات الحملة الانتخابية، يخفي سافاروس بغموض. وتعلم الفتاة أن الأميرة كولونا أرملة في تلك اللحظة، فتمكن بمكيدة ترسّلية شيطانية من إيهامه بأن سافاروس لم يعد يحبها. وعندما يتمكن المحامي من توضيح هذه الكذبة، كانت الأميرة المتغترسة قد تزوجت ثانية. فينسحب سافاروس إلى دير اللاترايين. وتنفصل روزاليا، بعد موت أبيها، عن أمها (التي تتزوج أميدي الوسيم، وتنسحب، زاهدة في الدنيا، إلى ملكية لها في الريف).

وتتنمي القصة إلى المرحلة الأولى من فنّ بلزاك؛ إذ تنم عن خليط نمطي من الواقعية القويّة والرومنسية الغريبة. وبما أنها تعيش في الحداثات التي يظهر فيها الأسلوب الجزل والتحليلي للروائي العظيم، فإنها تنطوي على أهمية خاصة بسبب أن بلزاك قد أضفى على سافاروس الطمّوح عدة سمات من طبعه.

ألف ليلة وليلة [229، 243، 245]. من أهم مجموعات الحكايات العربية، التي اشتهرت في الغرب، منذ 1704، بفضل ترجمة أنطون كالان لها إلى الفرنسية. وقد راجت ترجمات عديدة لهذه المجموعة، لم تكن أي منها وافية للأصل، راجت في الشرق والغرب على حد سواء على أثر هذه الطبعة وحتى أيامنا هذه. وعلى غرار أعمال أدبية شرقية أخرى عديدة، تتألف هذه المجموعة من حكاية تصلح إطاراً تدرج فيه سلسلة بأكملها من الحكايات، تكوّن متالية قد يمكن أن تُواصل إلى ما لا نهاية. وتختلف «ألف ليلة وليلة» في هذا عن «كليلة ودمنة»، ولذلك ليس لها أي طابع تعليمي أو حكمي؛ فهدفها الأساس هو الإمتاع لا التثقيف. ومجمل حبكة هذه المجموعة أن الملك شاه زمان عاد ذات يوم إلى بيته قبل الوقت الذي ألف أن يعود فيه، فتبين أن امرأته تخونه. وما كان منه إلا أن قتل الآثمين معاً وذهب إلى أخيه، الملك شهريار، ليخبره بهذه الوقائع. ولشدة ما كانت دهشته عندما علم أن أخاه، مثله، تخونه زوجته! وبعد أن واسب كل منهما الآخر، رحلا معاً في ربوع البلاد على أمل العثور على رجل أسوأ منهما

حظاً، ولكن دون جدوى. وعندما بلغا شاطيء البحر، رأيا عفريتاً ينبعث من أمواج البحر، ويخرج من قمقم، حبس داخله امرأة رائحة الجمال وهو نائم على ركبتيها. وبينما كان مستسلماً لنوم عميق، لمحت المرأة الأميرين التعيسين، فأجبرتهما على الاستسلام لها. ومنذ ذلك الحين، اتخذ شهریار قراره وهو : أن يأمر بقتل زوجته وحاشيتها عند عودته إلى العاصمة؛ ومن أجل منع النساء من استعمال حيلتهن الغريبة وغدرهن، قرّر أن يمضي كل ليلة مع امرأة مختلفة، يختارها من رعاياه، ويقتلها من غدها. وتدموم هذه السلسلة من التقتيلات ثلاث سنوات، إلى أن تقع أحداث تكون إطار «ألف ليلة وليلة» بمعناه المصري : فقد حل دور الحسناء الحكيمة شهرزاد في تسلية الملك. وبعد أن نجحت شهرزاد في الليلة الأولى في شد انتباهه وهي تحكي له قصة، حرصت على قطع حكايتها في موضع ذي أهمية خاصة، بحيث صار الملك، الراغب في سماع نهاية القصة، يؤجل إعدامها إلى اليوم التالي. لكن في الليلة التالية، يتجدد المشهد نفسه وتنجح الراوية بهذه الحيلة في تأخير إعدامها إلى ما لا نهاية ؛ وبعد الليلة الواحدة والألف، المنتزعة بكثير من اللطافة والرقّة، يتراجع الملك، الذي صار له من شهرزاد ثلاثة أبناء في أثناء ذلك، يتراجع عن تنفيذ حكمه، ويحتفظ بها إلى جانبه بعد أن شفي من بغضه للنساء. وهكذا صارت شهرزاد ملكة.

ويشكل مجموع الحكايات التي نُقلت إلينا من خلال ليالي الحب هذه، والتي من

المفروض في كل منها أن تؤخر موت البطلة، يشكل هذا المجموع إحدى أعنف مجموعات التراث الأدبي الشرقي. نقول الشرقي، وليس العربي فقط، لأن كل بلدان الشرق الأدنى والأوسط استخدمت هذا الإطار لتقدّم فيه أفضل إنتاجات الأدب الشعبي المحلي. وبهذه الطريقة، يظهر أن الحكايات القديمة جداً، المقتبسة من الخلفية الهندية الفارسية أو ذات الأصل الآري، تجمعت حولها، فيما بعد، حكايات أخرى، استمدت موضوعها من الحياة الإسلامية في العصر الوسيط القديم، وخاصة في عصر بني العبّاس، خلفاء بغداد : تلك حال الكتابات المتعلقة برحلة السندباد البحري. وهناك إسهام ثالث، يسهل تعرّفه، قدّمه الرواة الشعبيون المصريون من القرن 12 م و 13 م ؛ وتتميز هذه الحكايات عن غيرها بألق أكبر وبأسلوبها الأكثر مباشرة إلى ما لا نهاية. وقد انضاف إلى المجموع أخيراً عدد معين من الحكايات التعليمية، سواء أكانت خيالات محضة أم تطويراً لحكايات تاريخية.

والمجموعة، كما وصلتنا، تحريراً لاحقاً : فما أنها مصرية الأصل، فإنها تلتقت شكلها النهائي حوالي 1400، أي في عصر دانت فيه مصر للإسلام تماماً. ولا يمكننا - والحق يقال - أن نميّز الإسهامات القديمة التي تشكل خلفية المجموعة إلا بالمضمون ؛ أما اللغة المستعملة على غلط واحد، فهي أقرب إلى العربية الدارجة التي تتكلمها الطبقات الشعبية منها إلى العربية الفصحى. فلو أمعنا النظر فيها، لتبيننا أن القيمة الفنية الأكيدة والبلورة الفعلية لا تنطوي عليها إلا المقاطع

الوصفية. يحرص المعنى والمقاطع المكتوبة في شكل رسائل.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه المجموعة فرضت نفسها على خيال الشعوب الغربية، إما لأن اكتشافها توافقت مع تجدد الاهتمام بالشرق في بداية القرن 18، وإما لأن هؤلاء وجدوا فيها مادة لإرضاء هذا الميل إلى الغرابة والمغامرة، هذا النزوع إلى التفاصيل الجنسية المثيرة، التي برزت للوجود في الفترة نفسها. ومنذ ذلك الحين فرضت «ألف ليلة وليلة» نفسها، خطأً مع بعض المبالغة، بصفتها العمل الأدبي الذي يرمز أفضل ما يكون الرمز للعالم الشرقي الإسلامي. وبالفعل، فإنها ليست سوى خرافات بحرية، حكايات جنية تتجدد بلا كلل («الصيد والعفريت»، «الحصان السحري»، «علاء الدين والمصباح السحري»، مغامرات فروسية («عمر النعمان»)، حكايات تعيد وصف الحياة المترفة والحارقة لبغداد في زمان هارون الرشيد، رحلات فوق العادة («رحلات السندباد البحري»)، الحياة المؤثرة والمتقلبة للصوف والنصابين والشطارين في القاهرة. وفي أكبر فوضى، ها هو ذا حشد من الشخصيات التي تقتحم ميدان مغامرات مذهلة، معقدة كلها، ولكنها غير صعبة، كما يليق بكل حكاية شرقية شعبية. وقد راق للغرب أن يترجم هذه القصص إلى كل اللغات واستوحى منها لإبداع أوبرات وباليات وحكايات من كل نوع؛ حتى السينما اقتبست منها ذلك العالم اللاواقعي الخرافي الذي يثير العيون ويُرضي الأخيلا الشاب.

الإلياذة (Dias) : المفارقة الزمنية، 47-48، 49، 57، 59، 76؛ الوصف، 126 (هـ-29)؛ التمييز الأفلاطوني القصة/المحاكاة، 178؛ وقد أعاد أفلاطون كتابتها، 180-181، 184-185؛ الصوت، 255، 256. - تر. عربية: أمين سلامة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط. 2، 1981.

الأمل (L'ESPOIR) [266]. رواية نشرها الكاتب الفرنسي أندري مالرو (1901-1976) عام 1937. لقد كانت كتب المؤلف السابقة تطرح مشكلة الإنسان أمام الثورة؛ أما هذا الكتاب، فأثما يناقش الإنسان أمام تنظيم الثورة، بصدد ثورة إسبانيا التي عاشها مالرو. ويُدعى القسم الأول «الوهم الغنائي». إنه المصنّف الشامل الواسع، الرفيع لونا وأخوة، هذا الانفجار الذي أثار إسبانيا وشعبها ضد البؤس. هذا القسم عاطفي. تولد الحرية في المساء وإن الأمل حقا هو الذي يغني في كل الصدور. لكن لابد من تنظيم الثورة، «تنظيم يوم القيامة»، لأن في المواجهة هناك فرانكو، وهناك جيش منظم، جيش يحارب. ولا تُهزم الدبابات بالتغني بالأممية. إذ تحل لحظة لا بُدّ فيها من تفضيل التنظيم البارد للانتصار، على الغنائية. وهذا هو الطور الثاني: «ممارسة يوم القيامة»، حيث تتكشف أهمية الحزب الشيوعي؛ فهو الوحيد القادر على القيام بذلك، مع الفاشيين؛ إنه يصنع جيش الانتصار. لكن المشكلة البشرية لا تُحل حتى من أجل ذلك. وهذا هو القسم

الثالث : «الوجود و العمل» : الفوضويون والشيوعيون، الولع بالعدالة والفعالية، أولئك الذين يهمهم الإنسان وأولئك الذين يهمهم النتيجة. الأولون يُدانون بالضرورة، لكن مالرو لا يساهم بالرغم من أنه يعلم باللموس أن الشيوعيين على حق. فأحد هؤلاء، وهو مانويل، ينظم الفوضى في قطاعه. ويلتحم بالثورة. ويصير زعيماً لأن الشيوعية هي أولاً وقبل كل شيء مدرسة للزعماء. وبين الشيوعيين والآخرين الاختلاف الذي بين الذين يعلمون ما يريدون والذين لا يعلمون ما يريدون. الكينونة والعمل. إن مانويل يعمل ؛ أما هيرنانديز، فكان يريد أن يكون، فيعدهم ألكثائبيون رمياً بالرصاص. كان هيرنانديز يحمل في نفسه الأخوة، أما مانويل فكانت الأخوة تتخذ عنده شكل العمل. وفي هذه المرة تنشأ الحرب : الحرب الأيديولوجية، إمكان الانتصار، الأمل. الأمل عند أولئك الذين كانوا يظنون أنهم يكافحون لإعطاء معنى لحياة ملايين الناس الذين لم يكن لحياتهم أي معنى قط. إن الكتاب لا يتمتع بالتركيز المأساوي الذي تتمتع به رواية «الوضع البشري» ؛ بل له بعض الشبه بالإخباريات. إنه يجسد حرب إسبانيا، قلباً وقالباً ؛ لقد كتبت رواية «الأمل» عمودياً وأفقياً في آن واحد. فلم تُثر فيها الحرب الأهلية بمناسبة مأساة فردية كما عند همنكواي، بل توجد فيها كلها. رواية «الأمل» خلاصة. لقد صُنعت من كل المآسي التي صنعت منها حرب إسبانيا. وأعظم دروس هذا الكتاب، هو الأخوة.

فعند كيو أن «ضد المهانة هو الكرامة». وعند بطل رواية «الأمل» أن «ضد المهانة هو الأخوة». الإنسان وحده، فكرة فيلسوف. أما الإنسان في علاقاته بأناس آخرين، فهو لحم ودم. وخصوصية هذا الموقف الجديد تنقد الوضع البشري. فالإنسان لا يُدان، كما حدث لسكيو ؛ لأن الأخوة ستنقذه. ذلك هو «الأمل» الحقيقي للكتاب، إنه أمل في الإنسان.

الإنياذة (AENEIS) [76، 245]. - تر. عربية : كمال ممدوح وآخرون، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1971.

استعمال الزمن (L'EMPLOI DU TEMPS) [272 (هـ 13)].

أستري (L'ASTRÉE) [112]. رواية رعوية للكتاب أونوريه دورفي³، في خمسة أجزاء. ويحكى المؤلف في هذه الرواية العلاقات الغرامية بين راعيين، هما صيلاضون وأستري. وتجرى الأحداث، عبر كثير من التقلبات، في عهود الغالين والدرويديين القديمة، على ضفاف لينيون الفاتنة، في إحدى أجمل مناطق فرنسا، ألا وهي لوفوري. ويمقتضى خبر كاذب، تعتقد أستري أن صديقها يخونها : لذلك تأمره بأن يغرب عن وجهها إلى الأبد. ويأس صيلاضون، فيحاول الفرق في النهر ؛ لكن حوريات الماء تنقذه. وتبوح له كالاتيه، إحدى هاته الحوريات، بحبها له ؛ غير أنه لا يفكر إلا في أستري، فيلتحق بها فوراً،

متكرراً في زِي فتاة. وتنسب الحرب، فيتبدى العاشق الممتاز فارساً مقداماً ؛ وهكذا يُقدّم لنا دور في الصورة المثلى للعاشق وللرجل الشجاع، وذلك حسب دُرْجَة نهاية القرن 16 والعلاقات الغرامية في بلاط هنري الرابع. لكن أستري لا تزال لم تصفح عن عشيقها. فعلى صيلاضون أن يدلي بأدلة أخرى، كما في تقاليد أبطال الفروسية : إلى أن يؤكد «منبع الحقيقة السحري» للفتاة، وفاءه. وفي الأخير، وبعد حكاية طويلة مسهبة (حيث تتقاطع غراميات ومغامرات أخرى)، تمنح أستري حبها لصيلاضون.

وإذا كان هذا العمل الأدبي مشهوراً جداً في القرن 17 كله، فإنه يبدو لنا حالياً بعيداً عن ذوقنا ؛ لكنه يهم العالم بالتصوير الدقيق للمثل الأعلى القيم والمجتمعي الذي يقدمه لنا ؛ ثم إنه يتأكد فيه ميل معين للبحث النفسي الذي أثر في روح القرن السابع عشر وأدبه، حتى عبر المتخيل الرعوي.

الإعترافات (CONFESSIONS) [183].
عمل أدبي لجان جاك روسو* - تر.
عربية : محمد بدر الدين خليل، الشركة العربية للطباعة، القاهرة، 1961.

الإعترافات (CONFESSIONES) [262].
عمل أدبي للقديس أوغسطين*.

أرمانس (ARMANCE) [206]. عنوان أول رواية لهنري بيل ستدال*، نشرت عام 1827، تجري أحداثها في المجتمع الراقي

الباروني، في عهد الإصلاح، وبالضبط تحت حكم لوي الثامن عشر. ما كاد أوكثاف ده ماليفير، البالغ من العمر عشرين سنة، يتخرج من المدرسة متعددة الفنون، حتى لفت إليه الأنظار بذكائه الحاد وشخصيته المتميزة، وأيضاً بطبعه المنطوي وغريب الأطوار للغاية، والذي يدفعه أحياناً إلى سوررات غضب حقيقية. فهو لا يخلص الود إلا لبنت عم له في سنه، هي أرمانس ده زوهيلوف، التي هي صبية جميلة نبيلة فقيرة، ذات طبع صريح وشجاع، التقى بها في بيت إحدى عماته، السيدة ده بونيفير. ويقطع التباس قاس هذه الصداقة الرقيقة : تدمر الهجرة عائلة أوكثاف، فيتلقى هو من الحكومة الملكية تعويضاً بمبلغ مليوني فرنك ؛ وتظن أرمانس، التي تحبه سرّاً، أنها لاحظت تغييراً في سلوكه بعد حصوله المفاجيء على تلك الثروة ؛ وبما أنها تجد في ذلك سبباً لاحتقار طبع ابن عمها، فإنها تقسم لنفسها لتكتمن حبها إلى الأبد، لأنها لا تريد أن يعتبرها أوكثاف وسائر الناس استغلالية سوية ويتأثر أوكثاف متأماً لهذه اللامبالاة، ويتورط، بالرغم من أنفه، في نجاحات مجتمعية متتالية، فلا يتمكن إلا بعد لأي من تبديد هذا الخطأ. فالواقع أنه أيضاً يجب بنت عمه، ولكنه يغالط نفسه، ويقسم بأغلظ الأيمان لينبذ الحب مادام حياً مخافة أن يُعتبر أحقر الرجال، فيقنع نفسه بأنه يعاني «بدافع الصداقة» فقط. وبعد تعقيدات روائية عديدة (تقتنع أرمانس في لحظة معينة بأن أوكثاف يحب السيدة دومال الحسناء، بينما يعتقد الشاب من

جهته أن أرمانس مرصودة للزواج من شخص آخر، يُدّد دهاء أم أوكثاف وعزمها الالتباس ويتمكنان من حمل الشابين على الزواج. وهكذا قبل أوكثاف أن يحنث في قسمه، بعد صراعات داخلية مؤلمة. وبعد أيام قلائل من السعادة، إذا مكيدة شنيعة من تدبير منافسه تقنعه بأن أرمانس تتزوجه بدافع المصلحة وبندافع الشفقة عليه في الوقت نفسه. فيحقق مشروعاً قديماً، ويرحل بلا تردّد سعيًا في الكفاح من أجل استقلال الإغريقي، وكله عزم على أن يموت هناك. وفعلاً يموت من شدة التعب وقسوة الأم لحظة مغادرته السفينة.

وكان طبع أوكثاف (الذي هو المحرك الرئيسي في الرواية، بالرغم من عنوانها) سيظل لغزاً نفسياً، لو لم يكن مستتدال نفسه، في رسالة إلى صديقه وتلميذه ميريمييه، قد أعطانا مفتاح هذا اللغز، بكشفه لأسباب الوسواس المأساوية وارتياجه في الحب : لقد كان أوكثاف مصاباً بالعنة المستديمة عاجزاً على الدوام. والكتاب يُحكّم عليه في الوقت الحاضر بطرق شتى ؛ فالبعض ينكر قيمته الفنية، فيتعارضون في ذلك مع مستتدالسين متحمسين جدا يودون أن يرفعوه إلى مستوى الروائع تقريباً. والواقع أن الرواية قائمة بأكملها على دراسة الانفصال الممكن بين الحب واللذة ؛ وتنشطها جاذبية علم نفس مغامر جدير بمستتدال الراقي ؛ لكن إصرار المؤلف الغريب على عدم الكشف عن أحد المعطيات الأولى للحبكة يدخل اعتبارية ما في لعبة الأهواء، بالرغم من دقة التحليل الاستثنائية. وهذا العمل الأدبي، بغض النظر

عن مزاياه الخاصة، مهم أهمية خاصة من جهة أنه يُجمل بعض الموضوعات التي سيفصل فيها القول في رواية «الأحمر والأسود»* وفي رواية «دير شترنهي بارما»*. أفلا يوجد في هذه الرواية، التحليل المؤثر واللاذع تأثيراً ولذعاً لا رحمة فهما لمجتمع عهد الإصلاح، اللعبة الحاذقة لحب غير واع أولاً ولكنه ينكشف صامداً، ويمكن القول سلفاً إن مستتدال يطبق هنا بكثير من الواقعية المباديء والنظريات الواردة في مقاله في «الحب». أولاً تُوجد فيها أخيراً المشاريع الأولى للطباع المراهقة غير المألوفة التي سيكونها جوليان صوريل وفابريس ضيل ضونكو؟

إخباريات (CHRONIQUES) [33]. ثالث مجموعة من متفرقات مارسيل يروست* (1871-1922)، صدرت بعد وفاته عام 1927. وهي تضم كتابات شتى من مرحلة شبابه وكذا بعض النصوص المؤرخة بالعشر سنوات الأولى من القرن العشرين، التي لا توجد في «الملذات والأيام»* ولا في «معارضات ومتفرقات»*، ونصوصاً أخرى أكثر تأخراً تصل حتى عام 1921. وترقى أقدم هذه النصوص إلى عام 1892. هذه التأليفات : «الصالونات. حياة بارنز» تذكر بدقة الإخباري المجتمعي، الذي يعرفه قراء رواية «بمخاً عن الزمن الضائع»* : فالصورة الشخصية «جدة» (جدة روبير ده فلين) توحى بجدة مارسيل يروست، في رواية «بمخاً عن الزمن الضائع». ونجد أيضاً صفحات عن راسكين، وعن «موت

الكاتدرائيات»، كتبت بعد قانون فصل الدين عن الدولة. ومن كتابات النقد الأدبي، نذكر خصوصاً هجوماً معتدلاً، ولكنه حاسم على الغموض (غموض الرمزيين، 1896)، بعنوان: «بصدد بودليير»؛ وقطعة «بصدد أسلوب فلوبيير»، المعبرة بعمق عن مواهبه في التحليل.

الأغذية الأرضية (NOURRITURES TERRESTRES) [277 (هـ 106)].

ب -

البابليات [93 (هـ 3)].

بوسكون (BUSCON) [272 (هـ 26)].

بحوث ومقالات (ESSAIS ET ARTICLES) [36 (هـ 1)].

البحث عن المطلق (LA RECHERCHE DE L'ABSOLU) [113]. رواية كتبها بلزك* ما بين يونيو وشتبر 1834، وأهداها إلى «السيدة جوزيفين دولانوا، التي آسمها بالولادة دوميرك»؛ وهي تشكل في إطار «الملهة البشرية»³، جزءاً من «الدراسات الفلسفية». فهي فعلاً مشكلة فلسفية، بل مشكلة أخلاقية، يعرضها بلزك هنا على نظر قارئه: مشكلة العبقرى المأخوذ بين بحوثه العلمية وخراب أسرته، مشكلة حقوق الفرد عالى المهبة وسط المجتمع. فالمشهد يجري في دُوَي. إذ يُؤوي بيت كلابيس، الأكر

جلالاً، الأكر فلامندية بأصالة في المدينة، يُؤوي إحدى أشهر أسر فلاندريا التي اشتهرت في الفوز باستقلال بلادها. وهناك تزوج بالتازار كلابيس، الذي اشتغل في مختبر لافوازي أيام شبابه، تزوج عام 1795 جوزيفين ده تيمنانك، وهي فتاة دميمة ولكن فتته طيبة قلبها وسماحة روحها، ورزقا أربعة أطفال: مركريت وكبريل وفيليسيا وجان. وتعيش الأسرة في كامل السعادة حتى اليوم الذي يُجري فيه عالم رياضيات پولونسي - صار جندياً لكسب قوته - وهو عابر سبيل في دوي، حديثاً حاسماً مع بالتازار، الذي يطلعه على أبحاثه السابقة في الكيمياء: يكشف لكلابيس النقطة الدقيقة التي توصل إليها في محاولته تفكيك الأجسام البسيطة بغية اكتشاف مبدأ المادة الوحيد في نظره. وبعد رحيل الضابط البولونسي، يحسُّ كلابيس بموهبة جديدة تتولد في نفسه: فقد يكون على دراساته في الكيمياء أن تتيح له استئناف أعمال العالم من حيث تركها وأن يوصلها إلى نتيجتها النهائية. عندئذ تستبدُّ حمى حقيقية بالبرجوازي الفلاندرى؛ فيوصي بشراء مواد كيمياوية من مؤسسة تباعها له بأثمان مرتفعة، ويبنى لنفسه مختبراً ويحبس فيه نفسه مع خادمه، لوميلكينى، الذي يشارك سيده ولعه المضني، دون أن يفهمه فعلاً. أمّا زوجته وأبناؤه، فهم لا يرونه إلا نادراً. ويخبر موثق البيت، وهو من أقارب كلابيس، يخبر جوزيفين بالديون التي بدأ زوجها يستدينها. ولا تقوم الزوجة التعيسة بردُّ فعل في بادئ الأمر؛ فهي منعزلة الآن، وتعاني في صمت

وهي ترى العلم يُفضل عليها؛ ولكي تخون على معرفة فضلي بضرتها، هي التي كان تعليمها أولاً جداً، فإنها تُكبُّ جادة على قراءة أعمال علمية. وبذلك تستعيد زوجها، الذي لا يطلعها على تجاربه التي كان يعتبرها مستغلة عليها. وعندئذ يعرض عليها هدف أبحاثه: إنه يريد أن يفكك الآزوت؛ فأعماله لن تكسبه المجد فحسب، بل ستغني الأسرة، لأنه يستطيع أن يخترع ألباناً اصطناعياً. وتصاب جوزيفين المسكينة بالذهول؛ ففرن المختبر لجة تخشى أن تنغر فيها ليس ثروتها التي قد تضحى بها عن طيب نفس، بل ثروة أبنائها التي من واجبها أن تحافظ عليها. وأمام ملاحظاتها الحكيمة، يعدها زوجها بأن يكف عن أبحاثه. وفي بوعده خلال بضعة أشهر، لكن ولعه يعاوده سريعاً؛ وفي يوم من الأيام، ترى جوزيفين الدخان يتصاعد من جديد من مدخنة المختبر. وتعيش عيشة مضنية وصراعاً يائساً، ممزقة بين حبها لزوجها وواجباتها تجاه أبنائها؛ فزوجها لا يهمل نفسه، ويصير عجوزاً قبل الأوان، ويهمل زوجته وأبناءه فحسب، بل لا تكفي مداخيله نفقاته الرعناء على الآلات والمواد الكيماوية. وتقضي زوجته وقتها في سد الثغرات التي لا يني هذا اللاواعي يحدثها في ميراث الأسرة؛ فعما قليل، ستباع الأعمال الفنية التي جمعتها البرجوازية الصالحة على مر القرون، وسترهن البيوت والأراضي التي تنتمي إلى العائلة منذ أجيال وأجيال. أما بالتأزر، فإنه عندما تسترعيه زوجته للنظام، ينتقل من الغضب إلى التوسل، ويطلب آجالاً، لا يستطيع طبعاً أن يحترمها، للانتهاج من

تجاربه؛ فهو دائماً على وشك الوصول إلى الاكتشاف الذي يواصله منذ سنوات. إن السيدة كلايس يؤازرها في معركها ببركان، الموثق، الرجل الوفي ولكن المهتم، والذي يطمع في الزواج من ماركريت، بنت كلايس البكر؛ كما يؤازرها الأب ده صوليس، مرشدها. ولهذا الأب ابن أخ، هو عمانويل، المخلص كل الإخلاص للأسرة. وتنشأ بينه وبين ماركريت، علاقة غرامية رقيقة وعفيفة. وتخسر السيدة كلايس معركتها التي تدرك أنها بلا جدوى، فتموت، قتيلة جنون زوجها، الذي لا يغادر حتى يختبئ عندما يخبرونه باحتضار زوجته. وإذا عجزت السيدة كلايس عن الحيلولة دون خراب بيتها، فإنها نجحت في ادخار مبلغ مالي معين وتسلم لماركريت، التي يتحتم عليها من الآن فصاعداً إدارة شؤون البيت، رسالة سيكون عليها ألا تفتحها إلا في أقصى حالات الشدة؛ وتدلها هذه الرسالة على المستودع السري. وقد تلقى بالتأزر صدمة وفاة هذه المرأة التي لم ين يحبها، وكانت حسراته حري بحيث أمسك خلال بضعة شهور عن العودة إلى مختبره. غير أن بطالته تجعله يستأنف أعماله، بما أن أبناءه لم يكونوا حاجزاً كافياً يمنعه من تبديد ما تبقى له. وتتمزق ماركريت بين الحب الأبوي والحاجة المطلقة إلى ضمان مستقبل إختوتها وأختواتها، فتحاول أن تتدخل. ويصير الوضع من الخطورة بحيث تفض رسالة أمها وهكذا تجد وسيلة لأداء الديون الأكثر إثارة. ومع ذلك تحتفظ بمبلغ معين؛ وتذهب، بمعونة عمانويل ده صوليس، لإخفائه، عندما يفاجئها أبوها. وفي أثناء

إحدى المشاحنات، يحاول أن يغتصب هذا المال؛ وتظل مركريت رابطة الجأش؛ ولكنها تفاجئ أباه وهو على وشك الانتحار، فتسلمه إياه، واعدأ إياها بأنه إذا بدد هذا المبلغ بلا نتيجة، فإنه سيخضع لها في كل شيء. وبالطبع، فإن التجارب الجديدة لا تأتي بنجاح جديد. وتجده مركريت، بمساعدة أصدقائها وخالها، تجده لأبها إيراداً في بريطانيا، حيث يستطيع أن يستعيد ثروته، بينما تتضمن أعمال صغيرة، كان عليه أن يستسلم لها، تتضمن لأطفاله قوتهم بالضبط. وبعد أربع سنوات، يعود بالتأثر إلى البيت، وقد خسر كل ما ادخره في التجارب التي قام بها بمعونة روحه المعذبة، خادمه لوميلكيني. وتجمع حفلة عائلية عظيمة ثلاثة أزواج جديدة هي: مركريت التي تزوجت عمانويل أخيراً؛ وأختها فيليسيا، التي تزوجت من الموثق بيركان؛ وكابرييل، أخيها، الذي صار، بفضل تضحيات أخته، مهندساً وتزوج إحدى بنات عمه. وتضطر مركريت وزوجها إلى الإقامة طويلاً في إسبانيا. وتستدعيها رسالة من فيليسيا. فقد حبس أبوها نفسه في بيت العائلة، ومنع على أبنائه الدخول إليه؛ لقد رآه على نفسه ديونا باهظة. وعندما تلقي مركريت ببلتازار، فإنه لم يعد إلا ظلًا يطارده الأطفال في الشوارع. ويموت على أثر حادث قاس؛ ففي غمرة احتضاره، يأتي حركة بأس، فينتصب ويصبح: «وجدتها!»، ثم يسقط ثانية تحت وطأة هذا السر الذي يحمله معه إلى قبره.

وتكمن القوة العظمى لهذه الرواية، تكمن

قبل كل شيء في الإثارة الدقيقة لإطار وحياة عائلة برجوازية فنلندية كبيرة وفي التحليل الدقيق، البطيء، المفعم بالدقة لنفسية الشخصيات في أثناء هذه الأزمة التي ما كانت لتنتهي إلا بالخراب والموت، لو لم تمتح بصيرة السيدة كلايس وشجاعة بنتها انبعثت بيت آل كلايس مرة بعد أخرى. وشخصية بالتأثر ذات أهمية كبرى، ليس في ذاتها، ولكن لأنها، في نظر بلزك، تجسيد للعبقرية بالذات. وبما أن كلايس هو إعادة تجسيد لسرنار باليزي، الذي يحرق أثاره ليقوم باكتشافاته، فإنه مفتون بعبقريته إلى درجة يصبح معها غير مسؤول وغير واع. والعبقرية، في نظر بلزك، إنما هي سلب الفرد المطلق هذا لحقوق نفسه، هذا الوفاء لفكرة حتى الموت؛ إنها في نظره شيء شبيه بالتجربة الصوفية. وبذلك، فإن شخصية كلايس تتمتع بسمات سيرة ذاتية بل نبوية؛ فبلزك نفسه سينقطع لفكرته حصراً، ولن يعيش في السنين الأخيرة من عمره إلا بها ولها؛ وسيعرف الخراب مثله في ذلك كمثل كلايس (بل لن يربح مالا أبداً)، وسيموت مثله في خضم العمل. ولرب في أن كلايس يتبدى، في عمله الأدبي، نموذجاً، نموذجاً خفيفاً ولاشك، ولكنه لا يخفي إعجابه به؛ وإذا لم يتزوج بلزك إلا في نهاية حياته، وإذا تخلى عن تكوين أسرة، فذلك بالضبط لتحاشي إعاقة تحقيق عمله كما حدث لبطله. وشخصية جوزيفين فان كلايس مؤثرة جداً وصراعها موصوف وصفاً رائعاً من البداية حتى النهاية، لكن هناك بعض التصنع وبعض الطول في ذكر

نرقال* (جورج لابروني، 1808-
1855)، متبوعة باثنتي عشرة سونيّة
مجموعة تحت العنوان : Chimères. وعناوين
الأقاصيص هي : «أنجيليك»، «سيلفيا»*،
«جيمي»، «أوكثافيا»، «إيميل». وتلحق
بها ملهارة بعنوان «كوريلا» ودراسة عن
الأسرار الدنيّة والديانات القديمة هي :
«إزيس».

پ -

پاميلّا أو الفضيلة المكافأ عليها (PAMELA,
OR VERTUE REWARDED) [232،
241]. رواية ترسلية للكاتب الإنكليزي
صمويل رتشاردسن*، نشرت باسم مستعار
عام 1741. وفيها تصف البطلة، پاميلّا
أندروز، لأسرتها تقلبات حياتها ؛ فبما أنها ابنة
فلاحين، فقد ربّتها سيّدة نبيلة؛ وعند
احتضارها عهدت بها لابنها الكونت ده
بلفار. لكن هذا الأخير، الذي ليس إلا فتى
فاسقاً، يسعى في إغوائها ؛ فهدها ويعاملها
معاملة قاسية ليلقي بها في النهاية بين مخالب
قواده. غير أن پاميلّا تدافع عن نفسها، بل
تنجح بدموعها في إثارة شفقة سيّد شاب ؛
فتجعله يحبّها ويتزوجها في آخر المطاف.

وقد حصلت هذه الرواية التحليليّة على
نجاح باهر. ونعترف بأنّها مسهبة أكثر مما
ينبغي. ثم إن نبرتها الوعظيّة، التي تتبع دائماً
من حس عملي قويّ، ملبسة إلى حدّ ما.
فپاميلّا، بالرغم من دموعها وحساسيتها
المرهفة، فتاة عنيدة تحسن التخلص من
الورطة.

غراميات مركريت وثمانويل. وبالرغم من أنه
يمكن التساؤل عن مشابهة مدار الرواية
للواقع، - هل من الممكن أن تُبدد كل موارد
أسرة فنلندية فاحشة الغنى في سبيل تجارب
الفيزياء، في السنوات 1815-1825؟ -
بالرغم من ذلك، فإن رواية «البحث عن
المطلق» هي إحدى أكثر روايات بلزك إثارة
وتأثيراً. ولعلها لا تشكل جزءاً لا يتجزأ من
لوحة المجتمع العريضة هذه التي هي أولاً وقبل
كل شيء مطولة «الملهة البشرية»*، ولكنها
لها فضل كشف بعض أفكار المؤلف
الرئيسة والغريبة غاية الغرابة من خلال قصة
ثروى بلا كلل.

بحثاً عن الزمن الضائع (A LA RECHER-
CHE DU TEMPS PERDU) [33، 36
(هـ)، 39، 41، 43 (هـ)، 2، 3، 49،
54، 56، 57، 58، 61، 62، 64،
66-67، 72، 75، 77-78، 80،
82، 85-86، 90-91، 96 (هـ)،
103، 105، 107-108، 111،
119 - 120، 122، 128 (هـ)،
132 - 133، 140، 143، 145،
147، 155، 157، 159، 165، 172،
(هـ)، 61، 182 - 183، 185، 193،
209، 213 - 214، 216 - 217،
230، 235 - 236، 238 - 239،
248 - 253، 257-263، 267-
268، 276 (هـ)، 84، 277 (هـ)،
279 - 281، 283].

بنات النار (LES FILLES DU FEU)
[167]. مجموعة أقاصيص لجورج ده

ديدرو في إثارة الأذهان بحبوية أحكامه والمواقف الهزلية بل المضحكة أحيانا. وهذه الرواية حوار طويل، ولكنه حوار يتضمن كل أنواع المغامرات والحكايات والاستطرادات شديدة التنوع. وليست هناك أحداث متواصلة بالمعنى الدقيق. فجاك وسيدته، وهما شخصيتان شاردتان، مستعدتان على الدوام للتفكير في كل شيء والتفلسف حول حياة الإنسان، هاتان الشخصيتان تقدمان لنا في بداية سفرهما، ولكننا لا نعلم من أين جاءتا ولا إلى أين تذهبان، ولا لماذا تنتقلان؛ يبقى أنهما لا تبدوان مستعجلتين، تتوقفان عن طيب خاطر في الطريق، وترجعان أدراجهما، وتجريان كل المغامرات التي تعرض لهما. وغالبا ما يتدخل المؤلف للتأمل في شخصيته وفي تصرفهما، كي يشركنا في تردداته حول ما سيجعلهما تقولانه أو تفعلاه. ولكن، إلى جانب هذه التأملات الهامشية، يستمر الحوار من الأول إلى الآخر، وتقاطعته حوادث أو لقاءات أو حتى طفرات مزاجية. وشخصية جاك، التابع، الذي له لهجته الصريحة ولا يتردد في توبيخ مخدومه وتأنيبه، شخصية مميزة جدا لنهاية القرن 18. إن جاك ولد طيب، فيلسوف ساذج، ولكنه حاذق ويحسن دائما التخلص من المواقف الصعبة. ولكي يسلي سيده، فإنه شرع في قص قصة حياته وغرامياته عليه، ولكن حكايته لا تني توقفها تأملات سيده الذي يذكره بمحادثة أخرى لم يروها له بعد، أو توقف باستطراداته الفلسفية الخاصة. ولجاك رأي محدد في الحياة البشرية وفي أحداث هذا العالم؛ وهو يقول إن هذا الرأي

والقصة المروية بضمير المتكلم، بنبوة النعمة الفاضلة، لا تتمكن من استدرار تعاطفنا. ويُعتبر هذا العمل الأدبي أول رواية عن الأخلاق البرجوازية؛ أما شكله الترسلي (الذي فسره المؤلف في مقدمة روايته الأخرى، «قصة السير تشارلز كرانديسن»)، فقد قلده روسو وكوته وفوسكولو. واستلهمه كارلو كولدوني في ملهاتين من ملاميه، قلّدتا بدورهما على سبيل الهدم، وأفضل هدم لهما هو هدم هنري فيلدينك: «تبرير حياة السيدة شامبلا أندروز» (1741)، المكرر فيما بعد في رواية «مغامرات جوزيف أندروز». وقد ألهمت الرواية اثنتي عشرة لوحة لجوزيف هايمور (1652-1788).

پارسیفال (PARSIFAL) [173 هـ] -
[71].

پیر مینار، مؤلف ضون کیخوته (PIERRE MENARD, AUTHOR OF DON QUIXOTE) [277 هـ] (107).

ج -

جاک القدري وسيدته (JACQUES LE FATALISTE ET SON MAITRE) [235، 243، 245، 270 هـ] (4). رواية هجائية لـ ديدرو* (1713 - 1784)، بدأها عام 1773 في لاهاي، وأنهاها خلال إقامته في روسيا. وكانت آخر أعماله الأدبية المهمة. وهي أطول حكاياته. وبها يفكر

قد استنبطه من تعاليم نقيبه، أيام كان جنديا : فهو يزعم أن كل ما يحدث مكتوب في السجل الكبير للقدر وإذا حدث أمر من الأمور، فذلك لأنه لا يمكن أن يحدث بطريقة أخرى. وفي ضوء هذا المبدأ الذي لا يتزعزع يحكم على كل الأحداث البشرية : فهو يبحث نفسه ويبحث الآخرين على الاستسلام. وهذا تصور ديدرو نفسه وقد قُدّم في شكل أولي ومبتذل : فالحياة سلسلة من القوى التي لا يملك الإنسان إلا وهم تسييرها. ثم إن جاك هو أول من يستسلم لمؤاخذات غير مجدية، سرعان ما ينبه سيده إلى أنها تتناقض مباشرة مع مبادئه ؛ ولا ينتظر جاك هذا التعنيف، ليندم عليها ويؤاخذ نفسه عليها، وذلك شريطة أن يعاود السقوط بعيد ذلك في التناقض نفسه. وهكذا يتبدى ملاحظا نزها لمحنه ولحن غيره، وبذلك بالذات يتفاهم جيدا مع سيده.

وفي بقية مغامرات جاك الفوضوية قليلا، تدرج كمية من الحكايات الأخرى : قصة غراميات السيدة ده ليهومي والمركز ديزارسي* (التي تروىها مضيضة ثرثرة وودودة)؛ والمغامرة الخيالية لراهب ترك الرهبانية وصار سكرتير المركز ورواها بنفسه لبطلينا (وتلك ذريعة تدرع بها ديدرو، ليوجه نقدا لاذعا للرهبان...) ؛ وحياة السيد ديكلان ومغامراته، التي يرويها جاك تارة، وسيده تارة أخرى، واللذان يجمعان، معا، معلومتهما وذكرياتهما. وفي لحظة معينة، يصاب جاك بألم شديد في حلقه، فيعجز عن الكلام، ويمل سيده ذلك ويملّه جاك أكثر منه. ولكن هذا الأخير يتحمل البلاء فيروي له إحدى

غرامياته في سن الشباب. ولكي يعثر جاك على ساعة اليد التي سرقت من سيده، ينطلق في مغامرة تنتهي نهاية سيئة : إذ يُسجن، ولكنه ينجح في التخلص من هذه الورطة. وبعد كثير من اللف، ها نحن من جديد قرب سرير جاك في بيت ديكلان. هنا تنتهي مغامراته، لأن ديدرو، الذي يريد أن ينتهي من شخصيته، فيما يزعم أنه يملك ذكريات مريبة من جهة أخرى، لم يُقدّم لنا جوهرها، ينهي حكايته اعتباطيا.

هذه الرواية، الأصلية والغريبة تماما بعرضها وروحها، تذكر بعدد مهم من روايات القرن 18 : بدءا برواية «الشیطان الأعرج» لوساج، حتى رواية «كانديد» لفولطير ورواية «حياة تريسترام شاندي وآراؤه»* لسشتين*. وقد أقر ديدرو نفسه بأن عمل شتين الأدبي كان مصدره الرئيس. ثم إن فظاظة مشاهد عديدة وتحرر اللغة وحيوية السرد، تنم عن تأثير رابلي، الذي كان ديدرو دائما شديد الإعجاب به. وهذا لا يمنع أن هذا العمل الأدبي يظل أحد الأعمال الأكثر أصالة في الأدب الفرنسي كله، بعيوبه الظاهرة نفسها - ولكنها مقصودة ومدبرة - وتشبك حادثاته وكثافة المدارات وتنوع الاستطرادات، التي تجدد أهميته من صفحة إلى أخرى. إنه بالتأكيد أحد الأعمال الأدبية التي يترأى فيه صراحة مزاج ديدرو الحاد المفارق الكرم والعقري في كثير من الأحيان.

جان سانتوي (JEAN SANTEUIL) [33]

36 (هـ)، 49، 57، 60، 86، 160،

248 - 250، 253، 256 - 261،
275 (71هـ)، 277 (103هـ)]. رواية
لمارسيل بروسست* (1871 - 1922)،
لم تنشر إلا عام 1952. ولنلاحظ، لإيضاح
تاريخ هذا الكتاب، أن مارسيل بروسست قد
أعلن، منذ 1896، في رسائله إلى أصدقائه
الحميمين، أنه قد شرع في كتابة رواية
ضخمة، «عمل أدبي طويل النفس»، يعقد
عليه أهمية كبيرة. لكن برنار ده فالوا، الذي
كان يعد أطروحة عن مؤلف رواية «بمخاض
الزمن الضائع»، والذي كان يراجع
أكداس الأوراق والملاحظات والمسودات
المختلفة التي خلفها مارسيل بروسست، لم
يبتعث منها مخطوطة «جان سانتوي» إلا في
حوالي 1950: وهذه الرواية التي يفوق عدد
صفحاتها ألف صفحة ليست بالضبط، كما
ظنَّ وقيل زمنًا طويلًا، «محاولة أولية» لرواية
«بمخاض عن الزمن الضائع»، وإن صح أننا
نجد فيها سلفاً الموضوعات الجوهرية لعمل
بروسست الأدبي الرئيس. بل هي، كما يقول
السيد أندريه موروا في مقدمته، «كتاب
متميز عنها تماما، وذلك ليس لأنه غير
مكتمل فحسب، بل لأنه لا يزال ينقصه
المدار الجوهرى للرائعة الأدبية (والذي
سيكون هو تحول طفل عصبي المزاج
وضعيف البنية إلى فنان)، واستمرار
الشخصيات الأساسية، وقرار كتابة الكتاب
بضمير المتكلم، وشجاعة الفوص في لغة
سدوم الكبريتية».

وتبدأ رواية «جان سانتوي» بالتقاء
شابين يروائي معروف يترك لهما قبل موته
مخطوطة رواية سينشرانها، وبطلها هو جان

سانتوي. وجان سانتوي هذا ولد صغير
مفرط الحساسية (وهو شديد الشبه في هذا
بمارسيل الصغير في كتاب «من جهة
بيت سوان*»)، يتنبه لعالم الحب عبر المودة
التي يكنها لأمه، ثم لصبيته، هي ماري
كوسيشيف* (التي تُتعرّف فيها جيلبيرت
سوان* سلفا). ثم يكبر جان سانتوي،
وينسى ماري، ويتعلق تعلقا شديدا بأستاذه
في الفلسفة، ويدخله رفيقه هنري ده رقيون
المجتمع الراقي. وسيشارك في انطلاق الرأي
الذي تحدّثه قضية دريفوس؛ لكن غرامياته
ستستمر في شغل باله أكثر. وفي نهاية
الكتاب، سيستعيد جان سانتوي هم أبويه،
اللذين ستوحى شيخوختهما ووفاتهما
لمارسيل بروسست صفحات مؤثرة
وعميقة، حيث نرى سلفا مجمل التأملات
الكبرى التي سيتضمنها كتاب «الزمن
المستعاد» والتي تتناول عمل الزمن والموت.
وهذا التحليل الوجيز لا يسمح طبعا بتبين
كل التشابهات التي توجد بين الروائيتين، بين
عمل الشباب ورائعة النضج. فلا بد من
ذكر القبلية المرفوضة في الصفحات الأولى،
والغراميات الطفولية، والمشابهات التي هي
متقدمة أكثر مما هي مبدوءة فحسب، بين
عالم آل رقيون وعالم آل كيرمانت، وجملة كان
معينة ستصبح «جملة فانتوي الصغيرة»
الشهيرة، وابتداء موضوعه نسبية الحب
وتدهور المشاعر، وموضوعه «توافق» بين
الذكرى والإحساس، إلخ. ولا بد من الإلحاح
أيضا على الأهمية التي يؤديها سلفا، في
حساسية الكاتب، هاجس الطهارة والوعي
بطابعه البعيد المنال. ولنذكر بهذه الجملة من

رسالة إلى روبرت ده مونتسكيو: «... وحتى في أكثر رغباتي حسية، قد يمكنني الاعتراف بأن أول محرك لها هو فكرة، فكرة قد أضحي بحياتي من أجلها، وإلى الدرجة الأكثر مركزية والتي توجد بها فكرة الإلتقان». وهذه الأسطر اللاحقة: «لعل العدم هو الصحيح، وكل حلمنا غير موجود... وعندئذ سنهلك - ولكن بين أيدينا رهائن هم هؤلاء الأسرى الإلهيون الذي سيتبعون حظنا. والموت معه أقل مرارة، وأقل وضاعة، وربما أقل إمكانا...». إن رواية «جان سانتوي»، التي هي مشروع أول للـ«عمل الأدبي الضخم» عند مارسيل بروست، تؤكد سلفاً بحته الدائم عن جوهر الأشياء، وثقته بمهمة الفنان، المكلف بالتعبير عنه والإمساك به.

الجلب السحري (DER ZAUBERBERG)
[266]. رواية للكاتب الألماني طوماس مان* (1875-1955)، نُشرت عام 1924. يعود هانز كاستورب، وهو شاب برجوازي (يعود مان هنا، كما في رواية بودنبروك، إن لم يكن إلى وسط، فعلى كل حال إلى بطل من الإقليم الكتحالفي)، يعود هانز كاستورب إذن لبضعة أيام، إلى ابن عمه، يواخيم، الذي يعالج في مصحة في ضاقوص. لكن كاستورب، ما إن يخضع للجو الفتان لذلك الموضع، حتى يحس أو يحسب نفسه مريضاً وسيقيم هناك سبع سنوات؛ وذلك إلى أن تنتزعه حرب 1914 من حلمه، وتدفع به إلى ساحة الوغى بقساوة. ويمكن التمييز بسهولة في هذه الرواية بين ستة طباع أو مكرورات أساسية. ففي المقام الأول،

يستعمل المؤلف تقنية طبيعية، دقيقة دقة خاصة في أوصافه، مستسلماً لذائقته المرضية، مركزاً فضلاً عن ذلك على تحليل الانحطاطات والاحتضارات، كما في رواية بودنبروك، ولكن مع طبع مرضي أكثر بروزاً. وفي المقام الثاني، يمثل هذا الـ«مجتمع» الأوروبي (مركز ضاقوص الذي يؤوي رعايا من كل البلدان)، يمثل إجمالاً، وعلى علو 2000 م من الحدود، نوعاً من الجماعة خارج الزمن، البدائية والمقبلة في آن واحد. وفي المقام الثالث، يتعلق الأمر هنا، خصوصاً، بفرد، هو كاستورب، وهو نمط الألماني المتوسط؛ فهذا الأخير ما كاد يحتضنه الجبل ويحظى بملذات لا حد لها ولا حصر، حتى انتقل من الحياة المحمومة السطحية لعصرنا إلى مشاغل القرن 18، بادئاً هكذا، على غرار فيلهلم مايستر، في الاهتمام بثقافته وتكوينه. من هذا الجانب، ترتبط رواية مان بالتقاليد الكبرى لرواية التكوين (Bildungsroman). وفي أثناء سنوات التعلم هذه، يقرأ كاستورب ويسمع ويلاحظ، ويكاد المؤلف يبدو أنه يريد أن يثبت تفاهة معرفة تمتد من الأرصاد الجوية إلى التحليل النفسي، مُديناً نوعاً ما الفضول من أجل الفضول. عندئذ تسمو الرواية وتكتسب سعة غير مألوفة مع ظهور مفكرين هما: سيثمبيني، وهو بلاغي متحمس لأفكار ثورة 89 وللعقلانية الليبرالية والفردانية للقرن 19، ونافظا، المدافع الذي لا يقل حماساً عن الجانب الفريزي والبدائي للإنسان النزاع إلى أشكال الحياة المتشعبة. ويحضر كاستورب مناقشاتهما بكثير من

الاهتمام، ولكن دون أن ينحاز مع أحدهما ضد الآخر. وتبقى هذه الشخصيات مجردة، بما أن قوامها يبدو مُستغرقاً بالتطور المنطقي للأفكار التي تدافع عنها. وهذا الجانب من الرواية لافت للنظر، من حيث أنه يعكس، بحرية كبيرة، الوضع الدقيق لـ «ألمانيا قايما»، التي كانت آنذاك ممزقة بين أيديولوجيتين متناقضتين. وتقوم المكرورة الخامسة على مغامرة غرامية بين كاستورب ومام شوشا، وهي موظفة في ضاقوص، وهي حادثة موصوفة برهافة في الحس والنبوة هي خاصية الحب. ويمكن أخيراً تمييز رواية للـ «مُدَّة»، مماثلة نوعاً ما لمسيرة بروسست في رواية «بمخاً عن الزمن الضائع». وعند كاستورب وأولئك الذين يحيطون به في الجبل أن للزمن إيقاعاً مختلفاً عنه عند أهل السهل: فهناك إذن نسبة للزمن، «مطاطية». والحاصل أن هذا الجبل المسحور والساحر يبدو كأنه ينطوي على عدد لا يحصى من الأشياء. ويمكن اعتبار هذه الرواية وثيقة عن أوروبا انتقالية، موزعة بين انبهارات نهاية القرن الأخير والآمال الأولى للقرن 20؛ ولذلك، فهي تنطوي على خاصية شهادة رمزية وواقعية بعمق في آن واحد. ونتبين فيها مشاهد جديدة بفكاهي عظيم جداً، فكرة تتأرجح باستمرار بين الحياة والموت، وهذه الشخصية التي لا تُنسى، وذات السعة المضحكة والرائعة، الهولندي مينير رويكورن، الذي يجعل كاستورب الرقيق، وقد عادت إليه حياته الضعيفة ولكن العنيدة، يجعله في مواجهة حياة أخرى، محتدمة وشهوانية، يأكل

بعضها بعضاً في حيوتها المفرطة، هي السيدة شوشا التي تهجر أحضان بير كورن لترتمي في أحضان كاستورب. ويبدو، في النهاية، أن حياة هذا الأخير المعتدلة والصافية حتى الانزعاج، يقترحها علينا المؤلف نفسه مثلاً يُحتذى.

جهة كيرمانت (LE CÔTÉ DE GUER-) (MANTES [65، 80، 104، 280].

جوليا أو هلويز الجديدة (JULIE OU LA) (NOUVELLE HÉLOÏSE [241]. رواية ترسلية نشرت عام 1761 لجان - جاك روسو (1712-1778). صدرت الطبعة الأولى بعنوان: «رسائل عاشقين يسكنان في مدينة صغيرة في سفح جبال الألب، - جمعها ونشرها ج. - ج. روسو - في أمستردام عند مارك ميشيل بي». وكان نجاحها عظيماً، وخاصة في الأوساط الأرستقراطية: فحسب المؤلف نفسه كان لأبّد من كل الرقة ورهافة الحس اللتين لا يمكن اكتسابهما إلا بتربية طبقة الأغنياء لإدراك الدقة التي كان الكتاب مشبعاً بها. ورواية «هلويز الجديدة» تمجيد للحب والصدقة، ذينك «المعبودين» العزيزين على قلب روسو، من خلال شخصيتين مثاليتين يلدّ للمؤلف تزيينهما بأقن صور الفضيلة: وفي الواقع، إذا كان إلهام الرواية ذاتياً تماماً، فإن مقاصد المؤلف أخلاقية بجلاء. ويشكل حب جوليا وسان - پرو، الذي تهيجه العراقيل التي يصادفها، يشكل نوعاً ما تصعيد جان - جاك لشغفه بالسيدة

دودطو، المقاطع في الواقع مقاطعة فظة، ولكن المواصل والمنجز بطريقة لذيدة في حلم رغبته المتحمس وفي إبداعه الأدبي. كان روسو يبلغ من العمر أكثر من أربعين سنة عندما تتيم بالسيدة دودطو تيماً حالمًا وحسباً في آن واحد، يحمسه طموح صادق إلى الفضيلة؛ لكن لم يكن روسو ولا صديقته يستطيعان خيانة سان - لامبير، عاشق السيدة دودطو الذي لا يأخذ عليه. ومع ذلك، كان روسو قد آسأها باسمو مشاعره، دون أن يُخضعها. وبما أنه قد وقع في فخ فضيلته، لم يكن يستطيع من الآن إلا أن يجرب صداقة قائمة على محبة مشتركة، صداقة بين ثلاثة أطراف، صحيح أنها بريئة، ولكن تحقيقها سرعان ما بدا مستحيلًا. عندئذ تخيل روايته وكتبها، تلك الرواية التي لا تشكل حكاية إخفاق، بل تنوي أن تكرر التجربة وتنجحها لتبرير مبادئها بالمناسبة نفسها. وذلك بالرغم من الغموض الظاهر لحل العقدة؛ لأن تحقيق هذه «السعادة الحميمة» ودوامها لم يقاطعها إلا حدث خارجي مقدر، تطفه مرة أخرى قيمة الفعل الأخلاقية وفعاليتها، حدث يدمر التجانس دون أن ينكره، ولا أن يطرح منه إمكان وجوده «الطبيعي» في قلب الشخصيات. ولكي يعطي روسو مزيداً من التماسك لحلمه، فإنه سيضمته انفعالات طفولته ووضوح ذكرياته، مثابراً على استحضار الشخصيات المحصورة والموقعة جيداً في هذه المناظر الطبيعية لبحيرة جنيف التي كان يعرفها ويحبها كثيراً: تتحاب جوليا دطائج ومؤدبها،

سان - پرو؛ ولكن الأعراف المجتمعية تفرق بين الشابين: فيغادر سان - پرو سويسرا متوجهاً إلى باريس، وتدعن جوليا لرغبة أبويها في زواجها من السيد ده فولمار العجوز. وتؤدي جوليا واجبات الزوجة والأم، ولكنها تعجز عن نسيان سان - پرو، فتعترف لزوجها - في نهاية المطاف - بهذا الشعور الرقيق. ويصمم السيد ده فولمار على أن يظهر لزوجته ولصديقها التقدير الذي يكنه لهما، فلا يتردد في استدعاء سان - پرو، الذي جال في أثناء ذلك في ربوع أوروبا وأمريكا، عارضاً عليه أن يؤويه في بيته. وبعد أن يمضي سان - پرو فصل الشتاء في بيت آل فولمار، يغادرهم، ولكنه سرعان ما تأتيه رسالة من كلير، بنت عم جوليا، تخبر فيها بأن جوليا سقطت طريحة الفراش بعد أن أنقذت أحد أطفالها الذي وقع في البحيرة فكاد يموت غرقاً. وستوسل إلى سان - پرو، قبل أن تموت، بالآ يغادر البيت وبأن يسهر على تربية أطفالها.

وتتشكل الرواية لا من رسائل البطلين فحسب، بل أيضاً من رسائل كلير ضوزب إلى جوليا، ومن رسائل ميلور إدوار بومستون إلى سان - پرو، رسائل السيد ده فولمار. وغالباً ما يكون سان - پرو قادراً، في رحلاته بحثاً عن الهدوء والنسيان، على ملاحظة عادات مختلف الشعوب وشرائعها ومقارنتها بعادات فرنسا وخصوصاً باريس ذلك العصر وشرائعها، الأمر الذي يتيح بذلك لروسو أن يعبر عن أفكاره الخاصة من خلال رسائل بطله، وأن يجد في كل مناسبة الحياة الريفية والبدائية، وأن يضع إلى

جانب المثل الأعلى لحكمة الليبرالية الانكليزية وسخائها، بساطة عادات سويسرا وعدالتها المجتمعية. وذلك لأن هذه الرواية هي أيضاً، وقبل كل شيء، رواية فلسفية، ومن بين الأطروحات الأخلاقية والمجتمعية المطروحة والمناقشة في الرسائل الخاصة، هناك موضوع أساسية، عزيزة على جان - جاك، تستخلص من مجموع الرواية بالذات، ومفادها أن كلاً منا قادر على العثور في نفسه على الإنسان الطبيعي وقادر على إعادة خلقه في حياته : ذلك هو مغزى رواية «هلوز الجديدة». وليس هناك ما هو أكثر براءة في هذا المنظور من غراميات جوليا وسان - پرو؛ ولكنهما ينسيان معاً أن الحياة «وفق الطبيعة» لم تعد ممكنة بسبب الأصول ذاتها المعمول بها في المجتمع : فالمجتمع لا يعترف بجهما : فهو، إذ يعطي جوليا لرجل لا تحبه، يضعها من حيث لا يشعر في طريق الزنى. وهكذا يبدو الكذب نتاجاً مجتمعياً معارضاً للمصراحة الطبيعية. وتتجنب جوليا بشعورها الديني واستقامتها الفطرية إمكان الخيانة، التي يتساهل المجتمع بالمقابل في ارتكابها. وإذ يبدي السيد ده قولاً نبلاً شعورياً مماثلاً، فإنه يساعد جوليا وينشران حقيقة الفضيلة في حرية سعيدة. وتُرجع جوليا، بمراعاتها للواجب ودون أن تنكر حبها الأول، ترجع للفرد طهارته الأصلية وتعيد التجانس للأسرة، تلك النواة المجتمعية التي تشكل «أقدم المجتمعات» و«أول نموذج للمجتمعات السياسية». وإذا أُبطلت العبودية والكذب، سَمَحَ مثل هذا الوسط بازدهار التفاهم وصفاء القلوب. هكذا يبدو

روسو وكأنه يريد تفسير فشل حبه للسيدة دودطو بعيوب مجتمع عصره : نقص المؤسسات الذي يدفعه، بدوامه، إلى يأس منعزل، نحو الحلم، الهروب والأبنية المثالية والعبادة المتحمسة للحياة الداخلية والخاصة، بما أن البساطة الطبيعية يصعب العثور عليها، وبما أن هذا الحلم يقلص إلى مجموعات مختارة صغيرة، مَرَّاس صغيرة من السعادة، لا تترك للأصفياء غير الطموح إلى الإلهي. هنا يكمن تناقض روسو في الظاهر وهو يشر من جهة بالتبعية الإرادية للدولة وينفلق من جهة أخرى في تمجيد الفرد، موسعاً على غير علم منه الهوة التي تفصل العمل الجماعي عن الحلم وعن العمل الفردي الخالص، وهو تناقض ستدفع به الرومنسية إلى أقصى نتائجه من خلال تأليه «الأنا» و«الأمة». كل هذا يُحَسُّ به في الاختلاف من حيث اللهجة بين رواية «هلوز الجديدة» ورواية «إميل» أو كتاب «العقد الاجتماعي» : فهي لم تعد لهجة المشرع الإرادية والحازمة، بل هي لهجة الاندفاق والانسكاب، وهي مقدمة للسفونيات العاطفية لكتاب «الاعترافات» وكتاب «أحلام يقظة المتجول المنعزل». هذه الرواية، التي تبدو لنا اليوم بطيئة بطوراً مزعجاً أحياناً، تشتمل أيضاً على صفحات وصفية تتسم بحيوية لافتة للنظر وتتضمن سلفاً رؤية ذاتية للـ«منظر الطبيعي» كما تتضمن العناصر التي سينسق بينها فيما بعد رومنسيو العالم أجمع، ومن هؤلاء شاتوبريان ولامارتين ومدام ده ستايل وجورج صاند. ونجد فيها بعض التأثيرات السابقة، من رواية «الأميرة ده

كليثف» إلى رواية «كلاريس هارلو»، مروراً برواية «ماريانا» لسماريفو ورواية «مانون ليسكو»* للاب پريفو. أما المعاصرون، فإنهم كانوا يذوقون في رواية «هلونز الجديدة» ليس فقط حكاية حب بئيس، بل بحثاً في أشد المواضيع تنوعاً، سياسية، دينية، بشرية، تربوية، فصل فيها الكلام بمغالاة عاطفية عزيزة على ذوق العصر. وقد ساهمت هذه الرواية مع رواية «إميل» في أن تخلق حول روسو شهرة الثوري تلك، التي جعلته يُنفى من فرنسا ثم من سويسرا، مجبراً إياه على اللجوء إلى إنكلترا، الأمر الذي لم يكن أدنى أسباب النجاح العظيم والسريع الذي عرفته رواية «هلونز الجديدة».

جيل بلا (GIL BLAS) [255، 258، 272 (هـ-27)].

جيرمينال (GERMINAL) [223 (هـ-53)].
- تر. عربية: مطبعة الهلال، القاهرة، 1965.

جيرميني لاسيرتو (GERMINIE LACER-TEUX). رواية لإدمون (1822-1896) وجول (1830-1870) ده كونكور* نشرت عام 1865. بالبحث عن فن يكون في الوقت نفسه استحضاراً حياً للواقع وثيقة مثيرة عن شرور المجتمع الحديث، وضع الأخوان كونكور بهذا العمل الأدبي منهجاً أدبياً جديداً. فقد صوّرت فيه مغامرات خادمة الحزينة بدقة وحشية لا تقصي الشفقة مع ذلك. وتتبع خطوة فخطوة، في هذه

الرواية، مختلف مراحل إذلال كائن بشري حتى وفاته. فالكذب والسكر وأحلام الحب والسرقة كلها تختلط في حياة البطلة جيرميني. وحبها لشخص لا يستحق هذا الحب، وهو جوثيون، يقودها من خراب إلى خراب حتى العهارة وأرذل عيشة. والكتاب، الذي بديء بحكاية أولى عن طفولة جيرميني التي روتها بنفسها لمعلمتها المعجوز، ينتهي برؤية زاوية من المقبرة التي فيها قبر غفل يضم رفات فاسدة تعيسة. إن هذا العمل الأدبي، اللافت للانتباه من حيث هو تصوير لحياة الطبقات المسحوقة، يقصد أيضاً إصدار حكم تاريخي على المجتمع والأخلاق. فانطلاقاً من حالة معروفة في الواقع ومدروسة كوثيقة نموذجية عن العصر الحديث، يرسم الأخوان كونكور لوحة «حقيقية» يسمي فيها الفن والعلم إلى أن ينصهرا في إبداع عظيم. إن مبادئي هذه الصيغة الأدبية الجديدة، التي يبدو فيها تأثير فلوير وتين الفكري ظاهراً للعيان، سيطبقها زولا ومدرسة أدبية بأكملها (هي الطبيعية) فيما بعد. لكن بينما كان الأخوان كونكور يواصلان وصف السجايا والأهواء بعناية فائقة الدقة واهتمام دائم بالنوينات، نجد زولا والطبيعيين يصورون عموماً الحياة المجتمعية وشرورها في قسماتها الكبرى ومن زاوية فظة؛ وذلك بنوايا لا شك في سجاليتها.

الجلد المحبب (LA PEAU DE CHAGRIN) [59، 202-203، 207، 243]. - تر. عربية: فريد أنطونيوس، سلسلة ماربان، نشر عويدات، بيروت، 1982.

الجمهورية

(Η πολιτεια η περι της διχης)

[96 (هـ 67)، 178، 219 (هـ 1)]. -

تر. عربية : حنا خباز، دار التراث، بيروت،

1969

جناحا اليمامة (THE WINGS OF THE)

(DOVE) [223 (هـ 53)].

- د -

دومينيك (DOMINIQUE) [243]. رواية

لأوجين فرومتان* (1820 - 1876)،

نشرت عام 1863. وهي تحكي قصة

دومينيك ده بري، اليتيم، والذي رته عمه

عجوز ومعلم شاب في الريف ؛ وهو

متوحش وغريزي، ولذلك فهو ذو طبيعة

حساسة جدا. وعندما بلغ سن المراهقة، بعته

كافلاه إلى الإعدادية ؛ وبما أنه حالم، فإنه

يتعاطى الشعر وله صديق واحد، هو

أوليفي، وتقلب ابنة عم هذا الأخير، واسمها

مادلين، تقلب كيانه بعمق، ولكنها، وهي

أكبر منه بسنتين، تتزوج ألفريد ده نيفر

وتظل في صداقة طيبة مع الفتى. ويصير

حب دومينيك الذي لم يُخَّ به، أكثر شدة

وألمًا ؛ فهو يريد أن يعيش بالقرب منها،

ويعرفها قليلا بروحه ؛ ويصير هواه من الحدة

بحيث لا يستطيع إخفاءه البتة. وتود المرأة،

لكرم روحها، أن تعالجه، ولكنها تتبين سريعا

أنها تحبه هي أيضا، فتبعده عنها إلى الأبد،

وقد أصابها الذهول، جاعلة بينهما اعترافها،

الذي هو عقبة رفيعة. وخلال هذا الوقت،

جرب دومينيك حظه في الأوساط الأدبية،

ولكن بلا نجاح ؛ وبما أنه لا ينجح أيضا

كاتباً سياسياً، يعود إلى أرضه، حيث

سيبقى، ريفيا نبيلاً وعمدة وزوجا وأبا،

مغمورا وهادئا. ويتناول التخلي عن الحب،

الذي يفرضه تمزق المرأة المغرمة والعميفة على

ضمير الرجل؛ يتناوله برقة قصوى وبنبرة

اعتراف مقنّع. ثم إن الكتاب سيرى ذاتي

جزئيا ؛ وهو دالٌّ من حيث إن فرومتان،

وهو رسام بلا مهارة وكاتب بارع وناقد نافذ

للرسم الفنلندي والهولندي ويعرف حدوده

تمام المعرفة، قد أراد أن يعبر هنا عن ضرورة

استسلام الإنسان، عندما يحس بأنه لا يملك

قوة أن يكون الإنسان الذي حلم به في

شبابه المغرور. تلك هي الفكرة العميقة لهذا

الكتاب، ولعل ذلك ما يميزه عن غيره من

روائع الرواية النفسية السيرية الذاتية. وبما

يجعل من هذه الرواية عملا أدبيا أصيلا

وموثرا، النبوة المتنوعة الخريفية المعدلة حتى

في اندفاقها، والحماس الساذج والرومنسي

المعتدل والتحوّل إلى موقف يكاد يكون

كلاسيكياً.

الدوقة ده لانجي (DUCHESS DE LAN-)

(GEAIS) [71-72، 174 (هـ 88)].

الدكتور فاوستوس (DOCTOR FAUSTUS)

[256، 278 (هـ 96)]. - تر. عربية :

محمد عوض محمد، مطبعة لجنة التأليف

والترجمة والنشر، القاهرة، ط. 3، 1958.

دير شرتويي پارما (LA CHARTREUSE DE)

(PARME) [243]. إنها آخر أعمال

ستدال* (هنري بيل، 1783-1842) الأدبية، وقد نشرت عام 1839. في الفصل الأول الذي يحمل عنوان «ميلانو عام 1796»، يرتكز المؤلف على المسارات المزعومة لملازم فرنسي اسمه روبير، فيعرفنا بالمركيز العجوز ضيل ضونكو، نصير القمصا والرجعي الشرس، وعلى الخصوص يعرفنا بامراتين، هما المركيزة الشابة وأخت المركيز، جينا ضيل ضونكو. ويلمّح المؤلف، بإشارات سريعة، إلى أن بطل الرواية، «المركيز الشاب» فابريس ضيل ضونكو، هو ثمة علاقة حب بين روبير والمركيزة. ويكبر هذا الولد في الفترة العاصفة والمجيدة للحروب النابوليونية. وفي قصر كرياتا (ثم كريات)، على بحيرة كوف، حيث يمثل أبوه وأخوه البكر الرجعية والظلامية، يلزم هو أمه وعمته جينا (أرملة أحد ضباط نابليون). وفي سنة 1815، وعند سماعه خبر عودة نابليون من جزيرة إيلب، يهرب فابريس من البيت للكفاح معه؛ وبعد مغامرات خيالية يصل إلى واترلو، وبالضبط في زوال يوم المعركة، التي يشهدها دون أن يفهم منها شيئاً ذا بال، مضطراً إلى الانسحاب فيما بعد. وعند عودته، يطرده المركيز ضيل ضونكو، فيلجأ إلى بيت عمته في پارما. وبالفعل، فالحسنة جينا، التي ظلت أرملة، كانت قد عرفت الوزير الأول لأمير پارما، الكونت موسكا؛ وإنقاذاً للمظاهر، كانت قد تزوجت الدوق ده صانسفيرينا العجوز، وكانت زينة بلاط طاغية پارما الصغير، الذي هو بلاط يعيش خارج عصره. وفي هذا الوسط، يحاول الفتى فابريس أن يظاهر

طموح عمته، فيستعد، الآن وقد سُدّت في وجهه طريق المجد العسكري، لأن يتبع الحياة الكنسية ويصير معاوناً للأسقف العجوز. ولكن شبابه الحامي الذي ينقصه هدف حقيقي، يجره إلى علاقات غرامية مغامرة وسهلة. وكانت عاقبة إحدى مغامراته مبارزة قتل في أثنائها الممثل الهزلي جيوتي. ويستغل الحادث في پارما حساد الكونت موسكا والحسنة صانسفيرينا والمتآمرون عليهما. ويُدعى فابريس إلى العودة بوعود كاذبة بالحصانة، فيُحبس في القلعة، في قمة فارنيز، البرج الشهير (وهو النسخة الخيالية لقصر سانت - آنج). ويبقى هناك مدة طويلة، وهو مهتد بالموت باستمرار. وخلال شهر الأسر هذه، يولد ويكبر حب فابريس وكليلا الصغيرة، ابنة حاكم القلعة، الجنرال الطموح فابلو كونتي. ويتواصل الفتى والفتاة بحبل بارعة كثيرة، في حين تخشى الدوقة ده صانسفيرينا - بحق - أن يسمم أعداؤها ابن أخيها، فتبعث بوسائل الحرب إلى فابريس، باتفاق مع كليلا. وينجح في الهبوط من البرج وينجو بنفسه. لكن إحدى الوسائل المستعملة لتيسير هربه كانت هي جرعة الأفيون القوية التي تجرّعها الجنرال فابلو كونتي الذي يكون على حافة الموت؛ وتندم كليلا ندماً شديداً، فتندر لئن سلم أبوها من خطر الموت، لتبعن إرادته في كل شيء ولتبتعدن نهائياً عن فابريس. ومن ثم ستزوج المركيز الثري جدا كريسنزي. وخلال هذا الوقت في پارما، مات الأمير العجوز مرضاً، وهذا ما يظنه الناس على كل حال؛ والواقع أنه قد سمّمه الشاعر المتآمر بيرانتني بالآ،

الجميع - مفرط السرعة واعتباطي بعض
الاعتباطية. ولكن عينا من هذا النوع لا
يكفي للنيل من جمال هذه الرائعة الأدبية.
وقد مرر استدال في هذا العمل الأدبي كل
مثله الأعلى في الفن والحياة، وأعني السراب
البعيد منذ الآن لمجد الملحمة النابوليونية،
وحب المغامرة، والحب العميق لإيطاليا
المعاصرة وإيطاليا عصر النهضة المعجب بها
أيما إعجاب (وقد كلفنا هذا الأمر النجاح
الباهر والمثير لبلاط پارما المفارق للتاريخ)،
ولكن على الخصوص حب الحب. وفي
كتاب هذا الكاتب، الذي أدركته
الشيخوخة، نبرة جديدة: فمغامرات بطله
تُقدّم بنوع من الكآبة الحقيقية والتسامح
الغرامي، والرواية تقترب من الرقة اللاواقعية
لقصيدة رومانية. ويغيّر وجه التحاليل
النفسية المهذبة، ودقة الأسلوب العنيدة
والدقيقة، والاعتبارات الفلسفية - الأخلاقية،
يُغيّر وجه كل ذلك في السعادة النادرة لرؤية
غنائية، والتي تبلغ في أفضل الصفحات (وما
أكثرها!) الصفاء الإيقاعي لنشيد. وظلت
بعض الحوادث شهيرة: استحضر معركة
واترلو الأصيل جدا، حياة فابريس في
البرج...، ولكن قمة الكتاب الرفيعة
وخاصيته الحقيقية تظلان هما ذلك
الاستسلام الموفق لخيال مزاج كاتب يبدو،
بطريقة رائعة، تحليليا وعقليا. وإذا كانت هذه
الرائعة الأدبية شبه مغمورة في وقتها (إذ لم
يقدر الكتاب إلا بعض المطلعين)، فإنها
تبدو لنا اليوم أحد الكتب الجوهريّة في أدب
القرن 19 كله. ويحتل في النصف الأول من
القرن المكانة التي تحتلها رواية «التربية

بمساعدة من الدوقة ده سانسفيرينا. وبما أن
الكونت موسكا قد قمع عصيانا صغيرا،
فإنه يحس بنفسه قويا لدى الملك الجديد،
بانوتشي - إرنست الخامس، إلى درجة
تكفي لأن ينصح بالعودة فابريس وعمته التي
كانت قد تبعته في هربه. ولكن فابريس،
الذي علم بزواج كليليا الذي سيتم عما
قريب، كان قد عاد إلى پارما، على عجل،
والتحق طوعا ببرج القلعة، مسلما نفسه
بذلك لأعدائه. وتلي ذلك سلسلة طويلة
وسريعة من الدسائس: فأعداء الكونت
موسكا ينتظرون ثانية ويسعون في قتل
فابريس؛ وذلك في حين تسعى الدوقة ده
سانسفيرينا (التي يبدو حبها لابن أخيها
جليا من الآن، والتي تعذبها الغيرة) في إنقاذه
وتنصحه بألا يعكّر زواج كليليا على
الإطلاق. أما الملك الشاب، المغموم
بسانسفيرينا، والذي استغل قتل الدوقة،
فبعدها بأن يطلق سراح فابريس، مقابل نيل
حظوتها. وما أن اتفق على ذلك ونفذ حتى
غادرت سانسفيرينا پارما، جاذبة معها
الكونت موسكا الذي سيتزوجها فيما بعد.
وأما فابريس، الذي دخل الآن الحياة
الكنسية، فيصير داعية ذائع الصيت؛ ولكن
هواه يتأكله، فلا يفكر إلا في العشر على
كليليا، مقاوما حبّه مرة وواجهه مرة أخرى.
وينجح أخيرا في الالتحاق بها فترة قصيرة؛
ويعجل موت طفلها بها إلى القبر، وقد عدّها
الندم. وحينها يتخلى فابريس عن الأجداد
والثروات، وينسحب إلى دير شرتربي پارما،
ولا يتأخر عن الموت هو أيضا.

والقسم الأخير من الحكاية هو - في رأي

العاطفية»* في النصف الثاني منه. وفي رواية «دير شرتوي پارما»، ما يشبه قمة علم النفس المهذب في القرن 18 (ولنتذكر إعجاب ستندال بلاكول)؛ وذلك في حين أن دقة الملاح وإقصاء كل تفخيم، باسم حماس واضح واستمراري جدا يكاد يكون مكظوما دائما، كانت تتيح سلفا لستندال أن يجني أشد ثمار الواقعية الناشئة حقيقية وأن يواجه بقوة اللوحة العريضة للعادات التي لم يعجب بها بلزك ولم يدرسها عبثا. وأخيرا، ولعل هذا إحدى أكثر سمات هذا الكتاب الحدتي أصالة، فإن المغامرة تبدو فيه التعبير الشعري عن أخلاقية حميمة، تجد فيها حلها.

وهذه الخصائص كافية لكتاب عظيم. وهي لا تتيح بمفردها تفسير النجاح. ولا يني كثير من القراء يقرأون رواية «دير شرتوي پارما» ويعيدون قراءتها. فهل يتعرفون أنفسهم إذن في ملاح تيران، أو في ملاح فابريس؟ ذلك ممكن. إنهم يجدون أنفسهم أيضا، بل أكثر، في إمارة پارما، في ذلك البلاط الصغير الذي يعج بالدسائس بينما يشهد آل فيرانتسي بالأضغاث وأسلحتهم.

ولا تبدو پارما صورة مختصرة لإمبراطورية بقدر ما هي صورة مختصرة لمجموعة من القوات وللبنية المتألمة. فالطموحات الشخصية والأهداف السياسية تتمازج فيها أشد ما يكون التمازج. ويعطي برج فارنيز وسجانوه الزاحفون وجنراله كونتي الذي لا يهيم سوى أن يحظى كل شيء برضى الملك، يعطي ذلك كله صورة مصغرة عن

الدولة البوليسية. ويشكل موسكا الذي يخترق المؤامرات في صفة حكيم ماهر، والمأمور المستبد المرعوب هو نفسه والذي يعج عالمه الصغير بيوليسه السري، والمتآمرون المتورون الذين يهيجون الشعب ويعملون في الواقع لمصلحة منافسي الأمير، وتأثيرات ما وراء الحدود، يشكل كل ذلك شخصيات معروفة كثيرا.

وتبين أن هذا الكتاب الجوهري في القرن 19 يظل جوهريا في القرن 20 أيضا. فستندال يبلغ، هنا أيضا، المثل الأعلى لشعاره (الذي استمدّه من ضانطون): «الحقيقة، الحقيقة المرأة!».

والشفافيات الوحيدة في هذا العالم القاسي هي الوجوه، في نهاية المطاف: وجه صانسفيرينا المأساوي، ووجه كليليا المولم، ووجه فابريس المتعالي المترفع المتلهف في آن واحد، فابريس الذي يتجاوز كل كراهية وكل احتقار. هذه الوجوه هي الحب، الأبدى، مع الطموح والخداع. الحب الذي بدأ لستندال كذلك المنظر الطبيعي «الجليل» الذي كان فابريس يتأمله من برج فارنيز. - تر. عربية: عبد الحميد ألدواخلي، دار الكتاب المصري، 1947.

الدفاتر (CAHIERS) [36 (1-هـ)، 267 (71-هـ)].

دراسة أخرى للمرأة (AUTRE ÉTUDE DE FEMME) [243، 256].

«مشاهد حياة الأقاليم» («الملهاة البشرية»*)، هي أحد الأبنية الأصيلة : فهي تتبدى في شكل رسالتين ؛ إحداهما ضخمة وتشغل الرواية كلها تقريباً، وهي اعتراف الكونت فيليكس ده فاندنيس للكونتيسة ناتاليا ده مانرفي ؛ والأخرى تشكل في بضع صفحات جواب الكونتيسة. تكون هاتان الشخصيتان على وشك الزواج، لكن السيدة ده مانرفي تلاحظ لدى خطيبها أحلام يقظة مفاجئة وطويلة، فتسأله عن سببها ؛ ويجيبها بقصة حياته. فالفيكونت الشاب ده فاندنيس يتلقى تربية صارمة خالية من الحب والحنان، فيذهب إلى حفلة راقصة تقام على شرف دوق أنكوليم. وتأتي سيدة فائقة الجمال فتجلس إلى جانبه، في إحدى زوايا قاعة الاستقبال. ولا يستطيع المراهق المفتون أن يمتنع عن تغطية الذراعين البادين لناظره بالقبل. وبعد وقت قليل، وفيما هو يحلم بالحسنة المجهولة، يقدمه صديق له إلى الكونت والكونتيسة ده مورتصوف: فيتعرف في هذه الأخيرة السيدة المهانة ويمحضها في الحال حباً خالداً. ويسميا «زنبقة الوادي»، ذلك الوادي الذي يقع فيه قصرها، على ضفاف نهر الأندرا. ويعرض كل إغراءاته، ويفوي الكونت وطفليه. ويصير عما قليل صديق البيت ويخالط أفراد أسرة غير متجانسة : فالكونت ده مورتصوف، وهو مهاجر سابق، أكبر سنّاً من زوجته، يشرف على الجنون ويجعل حياتها غير ثابتة ؛ وتحمل كل شيء بصبر أيوب حباً في طفليها. وتتأثر تدريجياً بمشاعر فيليكس ورفقه، فتعين لهما الحدود الدقيقة

الهاربة (LA FUGITIVE) [74، 93 (هـ 11)، 94 (هـ 24)، 249].

هلوز الجديدة (← جوليا أو هلوز الجديدة).

هـ.م.، پولهام المحترم (H.M. PULHAM, ESQUIRE) [208].

و -

الوجه الآخر للآخِر للتاريخ المعاصر (L'ENVERS DE L'HISTOIRE CONTEMPORAINE) [202].

الوقع العجيب [242، 277، (هـ 103)] (← قصص نموذجية).

«وردة لإميلي» (A ROSE FOR EMILY) [275 (هـ 75)].

ز -

الزمن المستعاد (LE TEMPS RETROUVÉ) [70، 82، 86، 93 (هـ 11)، 104، 134، 192، 238، 269، 280].

الزنبقة في الوادي (LE LYS DANS LA VALLÉE) [244 (هـ 62)]. رواية لأونوريه ده بلزاك*، نشرت عام 1835. هذه الرواية، التي هي أول دراسة في

أزهى الصور، برومنسية هائجة، غالباً ما
تفسدها صور فاسدة الذوق. وتشكل نبرة
إجابة ناتاليا، مع اعتراف فيليكس، تقابلاً
طيباً وتُنهي بنغمة تهكمية، غير منتظرة، هذه
الحكاية المأساوية. - تر. عربية : بهيج
شعبان، سلسلة أعلام الأدب المعاصر،
المطبعة البولسية، بيروت، 1966؛ سلسلة
ماريان، نشر عويدات.

زنجي «الترجس» (THE NIGGER OF THE
«NARCISSUS» [223 (هـ-52)، 275
(هـ-75)]. رواية نشرها الكاتب الإنكليزي
بلداً، البولوني مولداً، جوزيف كونراد
(تيودور جوزيف كونراد كورزنيوفسكي،
1857 - 1924)، ضمن مجلة «New
Review»، عام 1897؛ ثم أعاد نشرها في
مجلد في السنة التالية. وتحمل الطبعة
الإنكليزية عنوان: The Nigger of the
«Narcissus». A Tale of the Fore-
castle [زنجي «الترجس». حكاية عن
السلوئية]، بينما تحمل الطبعة الأمريكية
عنوان: Children of the Sea [أطفال
البحر]. وهي من أحسن روايات كونراد،
تلك الرواية التي تختلط فيها صفتاه
المتناقضتان اختلاطاً أكثر انسجاماً؛ وهاتان
الصفتان هما: رومنسية من نوع خاص،
وميل إلى العظمة والبساطة نجده في الملحمة.
وتستلهم الرواية المصاعب التي كانت
لكونراد مع البحر في الواقع، والتجربة التي
خرج بها من ذلك. يبحر المركب الشراعي،
«الترجس»، الراسي في إنكلترا، يبحر في
اتجاه بومباي. وحين يجتمع طاقم السفينة

جداً، المطابقة لواجبات الدين. وتضني
نفسها، إلى أن تتمكن من قهر الهوى الذي
يشتعل بين أعطافها، مخفية إياه تحت قناع
عاطفة الأمومة، ويتسبب عهد الإصلاح في
تغييرات سعيدة في وضع آل مورتصوف
المالي؛ وبفضل تأثير أبوي الكونتيسة يصير
فيليكس أحد أمناء السر الخاصين للوي
الثامن عشر. ويقرر البقاء وفياً بدقة لخبه
الأفلاطوني، لكن مركيزة إنكليزية، جميلة
جداً ومنحرفة، تغرم به وتجعله يتخلى عن هذا
القرار. وبما أن فيليكس يتمزق بين ملاك
وشيطان، بين حب طاهر وهوى شهواني،
فإنه لا يستطيع أن يصمم على التضحية
بأحدهما في سبيل الآخر، إلى أن يفقد
الاثنين معاً: فالكونتيسة ده مورتصوف
تعلم بعلاقته الغرامية، فتعرض بعسر الهضم
وتموت جوعاً وعطشاً، نتيجة لذلك. أما
المركيزة، فإنها تهان بسبب هجرها دون
كلمة، ولذلك تهجره. ومن رسالة تسلمها له
الكونتيسة عند موتها، يعلم أنها أحبته دائماً
حباً شهوانياً، منذ أول لقاء لهما في حفلة
دوق أنكوليم الراقصة. ومنذئذ، «تصبح
حياتها مسكونة بشبح»: ذلك هو سبب
كآبتها المتقطعة. أمّا الكونتيسة ده مانرفي،
فتعيد له، في جواب روحاني، حرته، موصية
إياه بالآل ييوج بمثل تلك الأسرار لرابع زوجة
يجبها مستقبلاً؛ وذلك لأن هذه الزوجة قد
يمكنها أن تفقد الشجاعة عند التفكير في
مقاومة ثلاثة أطياف. إن الكتاب مسكون
بالشبح الملائكي للسيدة ده مورتصوف،
«زنجية الوادي»، التي لا تحتفظ بطهارتها إلا
في مقابل حياتها؛ وحب فيليكس مصور في

كونراد في خلق نوعاً من السراب حول مخلوقاته : فهذه المخلوقات تبدو ذات حياة وقيمة مزدوجتين، فهي تبدو منتمية إلى الحياة الأرضية وإلى قوى غامضة في الوقت نفسه. ويدعن رجال السفينة («الترجس») كلهم لمسؤولية غير منتظرة، إلى أن يخلصهم موت الزنجي، ويبيّن لهم أنهم كانوا ضحايا آبتزاز مشؤوم، لم تكن الباخرة أقل عرضة لسحره. وتسبح الرواية في مناخ شعري وفوق الطبيعي في آن واحد. وعلاوة على هذا النجاح الذي حققته الحكمة في مجموعها، يتضمن الكتاب أفضل صفحات كونراد في شؤون البحر.

ح -

حبّ لسوان (UN AMOUR DE SWANN)
[55، 61، 89-90، 103، 105-
106، 112، 133، 162-163،
189، 210، 225 (هـ-95)، 252-
254، 261].

حياة روبنسون كروزوي، بحار يورك،
ومغامراته المدهشة الغريبة (THE LIFE
AND STRANGE SURPRISING ADVEN-
TURES OF ROBINSON CRUSOÉ, OF
YORK, MARINER) [234، 258]. رواية
للدانييل ديفو* (حوالي 1660-1731)،
صدرت عام 1719. وهي من أشهر كتب
الأدب العالمي كله. والأصل التاريخي
لموضوعها معروف، وهو مغامرة البحار
ميلكيرك، الذي كان قد تُرك عام 1705

الجديد على ظهرها، يتقدم زنجي ضخم، هو
جيمس وايت، الذي جُنّد لتوّه. وتبدأ الرحلة
البحرية الطويلة. ويُحدث حضور هذا الزنجي
المريض - الذي تهزه نوبات سعال رهيبه -
نوعاً من الضيق عند البحارة : سواء عند
سينكلطون العجوز، وهو الأقدم خدمةً
والذي تنشّطه حكمة توراتية، أم عند
ضونكين، العنيد الذي لا يصلح لشيء
والذي يفسد كل المناقشات، أم عند الطباخ
الذي هو ضحية الميول الدينية المفرطة.
ويتعلق الجميع ببيكر، ضابط البحرية
المعاون، وهو ضابط لاشك في أنه ذكي
ويحبّ مهنته، ولكنه تنقصه الصفات المشرقة
التي تصنع القبطان الجيّد. ويسهر على هؤلاء
جميعاً الوجه الهادي للقبطان السطن، الرزين
ولكن القادر أيضاً على بذل طاقة قصوى.
وشيئاً فشيئاً تسطو شخصية الزنجي سطوة
مشؤومة وغامضة على الجميع : فهو يؤذي
رفاقه ويهينهم ؛ ولكنهم يخدمونه ويكألونهم
بعنائتهم، ويكونون له الضغينة في نفوسهم.
ويودون جميعاً لو يتخلصون منه، ولكنهم
يبدون مسحورين في الوقت نفسه بخاطر
الموت الذي يتهدده. وفجأة تحدث عاصفة،
فيخاطر عدة رجال بحياتهم في سبيل أنتشال
المريض من قمريّة كان آخذاً في الفرق فيها.
ولكنهم لا يتلقون منه أي كلمة اعتراف
بالجميل. وعندما يَغزِمُ الزنجي أخيراً على
الموت، يبطل السحر ويظل طاقم السفينة -
الذي كان على أهبة التمرّد على قبطانها -
مشلولهاً بعض الوقت. ثم تعود الحياة على
السفينة كما في الماضي وتبلغ هذه الأخيرة
نقطة وصولها وهي أسعد ما تكون. ويبرُغ

في جزيرة خوان فرنانديث الموجودة في عُرض بحر الشيلي، وهي مغامرة كانت قد هيّجت العواطف في إنجلترا. وفي سنة 1709، خلّصه ألقبطان رودجرز، وهو سبّاح مقدم كان يدور حول العالم، خلّصه بعد أربع سنوات من العزلة، وقد كاد يعود إلى الحالة المتوحشة. وكان ألقبطان رودجرز قد نشر حكاية رحلته، فتركز اهتمام القراء

الصفحات التي تروي كيف عاش ألكسندر سلكيرك أربع سنوات وأربعة أشهر وحيداً، في جزيرة. وكان دانييل ديفو يدنو آتئذ من آستينات ؛ وكان قد كتب كثيراً في أثناء حياته التي كانت مضطربة. وهو لم يكتب روايات، بل مقالات نقدية سياسية. ونظراً لأن لديه بنات في سن الزواج، فإنه كان في حاجة إلى المال. ولذلك فكر في الإفادة من قصة سلكيرك. فذهب إلى الناشر تايلر، الذي عرض عليه المشروع الآتي : «حياة روبنسون كروزوي، بحار يورك، ومغامراته المدهشة الغريبة ؛ هذا البحار الذي عاش ثمانية وعشرين عاماً وحيداً في جزيرة قفراء، في عرض سواحل أمريكا، على مقربة من مصب نهر أورينوكا العظيم، بعد غرق سفينة هلك كل راكميها إلا هو الذي ألقى به الماء إلى الساحل». وأعطى تايلر لـديفو توصية بكتابة مجلد من ثلاثمائة وخمسين صفحة على هذا التصميم. ولم يظهر اسم المؤلف على المجلد. وروبنسون كروزوي (وكروزوي) هو لقب رفيق المؤلف في أيام الدراسة) ولد تلمتسه شهوة المغامرات ؛ فبالرغم من نصائح أبويه الحكيمة، يهرب من البيت، ويبحر إلى هول،

ويغرق بيرموث، ويبحر من جديد، فيقبض عليه قرصان بربري من سلا، حيث يبقى سنتين ؛ ويفر في مركب مع عبد مورسكي صغير اسمه خوري، يبيعه لـقبطان برتغالي، يحمله إلى البرازيل. ويستقر فيها روبنسون غارساً، ثم يرى أن الأفيد له أن يتعاطى النخاسة. ولكن الباخرة التي كان ينوي أن يسق فيها شحنته من خشب الأبنوس تفرق على مقربة من مصب نهر أورينوكا، ولا ينجو إلا روبنسون، فيجتاح إلى جزيرة قفراء. وبعد أن يأتي الناجي بحطام السفينة والأسلحة والأدوات التي يمكن أن تكون ضرورية له ؛ يبني لنفسه كوخاً وينظم حياته المنفردة بمهارة لم يُسمع لها مثيل. ويصير قنّاص معز، فمرّبياً، فنجاناً، فبناءً، فحفاراً، فبستانياً، فسلاً، ويبلغ علاوة على ذلك «إتقاناً غير متوقع في صناعة أواني الخبز»، ويصنع لنفسه سراويل «من جلد تيس عجوز» ويتمكن من أصطناع غليون يسحب الدخان غاية ما يكون السحب. ويندل روبنسون كل ما في وسعه إلى درجة أنه لبي بعد عام واحد ضرورات الحياة الأساسية، ولو أنه تعرض، والحق يقال، للزلازل، والحمى، والعزلة. فالجزيرة قفراء فعلاً. وينجو روبنسون بأعجوبة من غرق جديد، بعد أن صنع زورقاً من تجويف جذع شجرة أملاً في ربح بعض الأراضي المجاورة. وعند عودته إلى «صحرائه السعيدة»، يلاحظ مغادرة آكلي البشر لسفينة، ومعهم سجين من أمثالهم، يسعدون لأكله ؛ إنه قوندروي الخدم، ذلك «المتوحش الطيب» الذي سيثير، عمّاً قريب، شفقة برناردان ده

سان - بيتر. ويطلق روبنسون سراحه ويعلمه، وقد صار مرئياً، أن يكره اللحم البشري، وأن يلبس سروالاً وأن يعبد الإله الحقيقي. («علينا أن نقرأ كلام الله، وأن نتبع روحه، كما لو كنا في إنكلترا»). ويظهر آكلو البشر من جديد، ومعهم سجينان أحدهما إسباني والثاني أبو فوندرودي (كما لو كان الأمر صدفة...). وحينها يبعث روبنسون بهذين الرجلين على ظهر فلك، بحثاً عن معمرين بيض، متوحدين في مكان ما من جزر الكارايبي. وأخيراً ترسو باخرة أوربية، يسعى طاقمها المتمرد في التخلّص من ضباط صفه. ويساعد روبنسون هؤلاء الضباط على قمع المتمردين الذين سيكون عليهم منذئذ أن يعمررو الجزيرة، عقاباً لهم. وبعد أن يمضي روبنسون كروزوي ثمانية وعشرين سنة وشهرين وعشرة أيام، يقلع، صحبة فوندرودي الوفي، نحو أوربا. وعندما يصير غنياً ذا ملايين (لأن أصدقاءه قد نموا أغراسه في البرازيل، خلال هذا الوقت)، يعود إلى إنكلترا ويتزوج ويصير له ثلاثة أطفال. وقد دفع نجاح الكتاب المؤلف إلى كتابة تتمته. ويحمل المجلد الثاني، الذي لا يقل عن الأول ضخامة، يحمل هذا العنوان: «مغامرات روبنسون كروزوي الأخيرة بقلمه، وهي مغامرات تشكل الشطر الثاني والأخير من حياته، ومن ذكرياته الغريبة والمدهشة عن رحلاته حول العالم». وبما أنه قد نُشر في شهر غشت من سنة 1719 نفسها، فإنه كان قد كتبه إذن في بضعة أشهر. وكان نجاحه عظيماً أيضاً. يعود روبنسون إلى جزيرته، المستعمرة هذه المرة.

وسيكون على المعمرين أن يكافحوا آكلي البشر. وتحكي بقية المجلد رحلات روبنسون إلى مدغشقر وأهند والصين وعودته إلى أوربا، بعد أن عبر آسيا من بكين إلى أرخانكلسك. ولابد من الإشارة إلى أن ديفو لم يغادر إنكلترا قط، اللهم إلا ما كان من بعض المغامرات القصيرة على القارة، في فترة شبابه؛ ومن ثم فهو مؤسس ذلك العرق آلتين. من الكتاب الذين يتحكّون عن رحلات عجيبة دون أن يكونوا قد غادروا حتى بيوتهم. وسيكون جول فيرن من هؤلاء. وكان كل ما يرتبط بالرحلات ممتعاً وطريفاً في رواية «روبنسون كروزوي» إلى حدّ أنه حجب عقدة الحكاية. وكان لابد من مجيء رواية «إميل» لروسو، للفت الانتباه إلى ما يشكل الفكرة الرئيسية في ذلك العمل الأدبي، وأعني: صراع الإنسان وحده ضد الطبيعة، إعادة تشكيل العناصر الأولى للحضارة البشرية، دون أي دليل غير ضميره الخاص، ودون أية وسائل غير طاقته وبراعته ومهارته. ففي العصر الذي عاش فيه دانييل ديفو، هذا الكروتستاني غير الانكليكاني، والذي كان بالتناوب كاتب مقالات نقدية ورجل سياسة، بل محتالاً، وكان قد جرّب السجن، غالباً ما يُجاور «الكتاب المقدس» كتاب المحاسبة، فقامت أصالة الرواية «ليس على خلق نوع أدبي جديد، بل على التوفيق بين نوعين كانا موجودين من قبل، ألا وهما: «الكتاب المقدس» وحكاية الرحلة» (Paul Dottin, Daniel Defoe et ses romans). والشيء الوحيد المؤكد أن حكاية المغامرات هذه، التي كتبت على

عجل بدافع كسب المال ليس غير، نالت نجاحاً منقطع النظير. وبما أن ديفو يتاهى مع بطله تمام التماهي، فإنه يترجم، فعلاً، طموحات جمهور ذلك الوقت، المتعطش للاكتشافات الغامضة ومغامرات ما وراء البحار؛ وفي هذا الصدد، يلاحظ جان بريفو قائلاً: «إن ديفو هو أول من رفع الأدب الشعبي في الأزمنة الحديثة إلى مستوى الأعمال الأدبية العزيزة على النخبة. فقد هياً الانتشار الواسع للروايات الواقعية في القرن 18. وأطلق الحركة التي تمكنت، مع رتشاردسن، من فرض أذواق الطبقات الشعبية على المثقفين». ومع أن هذه الرواية، التي كثيراً ما تُنحى، من يوب إلى هبوليت نين، مروراً بشامفور وريفارول، تُنحى، بسبب سوء فهم، إلى دائرة أدب الأطفال، فإنها أثارت إعجاب آلاف الأذهان؛ فكتب أندريه مالرو يقول في كتابه «شجر جوز ألتبورك»: «ثلاثة كتب تواجه السجن: «روبينسون كروزوي»* و«ضنون كيوخوطه»* و«المعتوه»... الأول يناضل بالعمل، والثاني بالحلم، والثالث بالقداسة». وقد تعرف آلاف القراء أنفسهم في شخص روبينسون كروزوي.

حياة تريسترام شاندي وآراؤه (THE LIFE AND OPINIONS OF TRISTRAM SHANDY, GENT [228, 235, 243], 265]. عمل أدبي للكاتب الإنكليزي لورنس شتيرن* (1713-1768)، نُشر لأول مرة في تسعة مجلدات ما بين سنتي 1760 و1767. وبالرغم من العنوان، فإن

الشخص الأقل حديثاً عنه في الرواية هو البطل: تريسترام شاندي. وعندما يتم الوصول إلى منتصف الرواية، فإنه يكون على وشك الميلاد؛ وعندما يتم الانتهاء منها، يكون على عتبة الطفولة. يولد تريسترام ولادة مشؤومة، وذلك على الأقل حسب رأي أبيه والتر. لقد بدأت مصائبه قبل ذلك بتسعة أشهر، في إحدى ليالي شهر مارس، بسبب سؤال طرحته من ستكون أمه على أبيه، في لحظة غير مناسبة بوضوح: «من فضلك، يا عزيزي، ألم تنس أن تعني الساعة الدقاقة؟». حسب والتر شاندي، كان هذا الظرف كافياً لأن يؤثر في طبع الطفل المقبل وفي مصيره. ثم عندما جاء إلى الدنيا، كاد المولّد يسحق أنفه. لكن هناك ما هو أسوأ: فقد كان الأب يؤمن بتأثير الأسماء في قدر الناس، فأراد أن يعطي ابنه اسماً يكون فال عظيمة ومجد، ولكن ليس اسم تريسترام طبعاً، مادام لا يوجد رَجُل بهذا الاسم حقق عملاً يستحق الذكر. ولذلك، فعندما سُئل عن أي الأسماء يحبه لابنه الذي تحدد به الموت، والذي يجب التعجيل بتعميده، اقترح اسم Trismégiste، أي العظيم ثلاث مرات. وقد فهمت الخادم نصف الكلمة، وانتهى المطاف بالطفل إلى أن يُسمى تريسترام، الأمر الذي أحزن والتر. ومات ابنه البكر، فكتب للأصغر نظاماً تربوياً، سماه «Tristrapédie» [أي التقويم على طريقة تريسترام]، وهو نظام أدرج فيه فصلاً عن الأفعال المساعدة (-Verbes auxiliaires)، وهو هدم لذيذ للأخطاء والتمارين النحوية. ويكبر الطفل، فتعلم أنه قد جرح

في حادثة ؛ ثم يتباحث الأبنون للتأكد من وجوب إلباسه ملابس وُلِدَ كبير، وفي النهاية يتحدثان عن إعطائه مربيًا. ويقترح عمه، طوي، لهذا العمل ابن ملازم أول فقير، هو لوفيفر، الذي أسعفه وحضر وفاته (وحادثة هذه الوفاة من أبلغ حداثات الكتاب أثرًا). وتتحرك حول الطفل مختلف شخصيات الرواية : وأولها الأب ؛ فهو رجل سليم العقل، ولكن أفكاره غريبة أحيانًا، وثقافته ضحلة، وتفكيره تافه إلى حد ما ؛ وهو يدعي الفلسفة ولا يفتأ يلجأ إليها في كل الظروف الحرجة. وهكذا فعندما يفقد مولوده الأول، يتعزى وهو يعرض على طوي تأملاته السفسطائية، متبنيًا فقرة من رسالة سيرقيوس سولبيسيوس إلى شيشرون في شأن موت توليولا. وإلى جانب الأب، توجد الأم، المرأة اللطيفة الصبور، ولكن بليدة الذهن : إنها إحدى أشحب شخصيات الرواية كلها. أما طوي، فهو ضابط سابق بريء الروح، متواضع وساذج، أبي ووديع في آن واحد. فإذا أزعجته ذبابة، فإنه يمسكها ولكنه لا يسحقها، بل يتركها تطير، منطلقًا من مبدأ أن العالم يسعهما معًا. ونظرًا لأنه كان قد جرح في الحرب، فإنه كرس نفسه في ذكرى حياته العسكرية لدراسة الحصون التي صارت عنده هوساً لطيفاً. وحسب لورنس شتيرن، فإلكل منا هوسه ويجب أن «يعود إلى موضوعه المفضل (hobby-horse)». إن في طوي شيئاً من ضون كيوخوطه، وشيئاً من صانشو في خادمه الوفي ثريم، الذي كان عريفاً وصار معطوب ل حرب هو أيضاً، والذي يعالجه وبهم معه

بدراسة المواقع المحصنة. أما السيدة وودمان، الأرملة الشابة اللطيفة، فتغرّم بطوي وتفعلح - بحيلة أنثى خالصة - في أن تجعله يحبها ؛ ولكنها ترغب في أن تتقصى عن جرحه وعن المضاعفات المحتملة التي يمكن أن تنتج عنه، فتسأل الطبيب في هذا الشأن وتجعل خادمتها تسأل ثريم. ويعلم طوي بهذه التحريّات فيتضايق قليلاً، ويخبر أخاه بذلك. ولا ندري كيف تنهي المسألة، لأن الرواية ظلت غير مكتملة. شخصية أخرى لافتة للنظر هي الخوري يوريك، الذي ربما هو سليل مُضحكٍ مسرحية «هامليت». وبما أنه صادق، عدوّ الرّزانة، مازح، ولكنه جاهل للحياة، فقد أعدى عليه الكثيرين وذهب ضحية ذلك. وستكتب على شاهدة قبره هذه الجملة الشكسبيرية : «آه، يا يوريك المسكين!». وتُدْرَج إحدى مواعظه في الرواية، إنها الموعظة السابعة والعشرون من المواعظ التي نشرها شتيرن الموقر فعلاً باسم مستعار هو يوريك. وقد صدرت رواية «الرحلة العاطفية»، التي تشترك في كثير من النقاط مع رواية «تريسترام شاندي»، صدرت أيضاً بهذا الاسم المستعار. ويصدر المؤلف، في رواية «تريسترام شاندي»، عن طفرات، مقاطعاً حكايته باستطرادات لا نهاية لها عن أسباب أفكارنا الغامضة، والزمن النفسي الذي يعده الزمن الحقيقي الوحيد، وعن الصبيان مبكرى النضج، والحب، وملابس الرومان القدامى... وقد كرّست صفحات طويلة لانطباعاته عن رحلة إلى فرنسا. ويعترف شتيرن. قائلاً : «أنا لا أوجّه ريشتي، بل

توجهني» إن اطلاعه واسع جداً ويتباهى به عن طيب خاطر. وهو غالباً ما يستشهد بـمونتيني وثرانتيس اللذين يُعدّان من بين المؤلفين المفضلين لديه، ويقلد رابليه، وإديسون في تصوير الطباع. وهو - بمهارته العبقريّة - يثير الابتسامة تارة، والدُموع تارة أخرى. إنه إنسان عاطفي؛ ولكن، بما أنه ابن عصر العلاقات الغرامية، فإنه لا يتراجع أمام المشاهد الجريئة والمضمرات الماكرة التي تتعارض بغرابة مع عمق بعض التأمّلات. هنا وهناك، نجد صفحات كاملة تُركب بيضاء، مقاطع مستبدلة بها متواليّة من التّجيمات، تشطّيات، غرائب. لكن شعيرون أستاذ في الفكاهة على الخصوص.

الحلى المدياعة (LES BIJOUX INDIS- CRETS) [275 (هـ74)]. رواية نشرها دنيس ديدرو* (عام 1748)، ثم ندم على كتابتها. يصاب سلطان بالملل. وبما أن محظّيته قد استنفدت أخبار العاصمة المشينة كلها، وهي تسليتها المألوفة، فإنها تنصحه باستشارة جنّي قصد معرفة أسرار سيدات البلاط الغرامية. ويمنحه الجنّي خاتماً سحرياً، يكفيه أن يوجّه قفص فسه نحو امرأة، لكي تعترف هذه الأخيرة، على الفور، بصوت إحدى حليها، بكل الدسائس التي تعرفها: فمن الواضح أن الحلية المعنّية يرتبط بها معنى فاحش مزدوج. وتدور الرواية كلّها حول اعترافات لإرادية وفاحشة، يجري معظمها في محافل مجتمعية: الأمر الذي يتيح الفرصة لتعليقات جريئة. ويتعرّف القارئ لويس 15 تحت ملاح السلطان، والهامادور تحت

ملاح المحظية. والعاصمة هي باريس؛ والشخصيات هي جلساء الملك. والوصف هو من الإبهام والعموميّة، بحيث لا يشكّل أهجية، وإنما تصوراً رمزياً. والظروف التي يجرب فيها السلطان الخاتم تتيح للمؤلف فرصة أن يחדش بهجائه جوانب عديدة من حياة ذلك العصر وأن يتطرق لمواضيعها الأكثر تنوعاً: من إصلاح مسرح الأوبرا والملهاة، إلى «خصومة القدماء والمحدثين»، إلى قضايا الحقوق والاقتصاد والفلسفة. وينم في كل حالة من هذه الحالات عن ذهنه الوقاد، الذي يتقدم زمنه. ولذلك فإن كتاباً في مثل جدية ليسينك - الذي استوحى من هذا الكتاب فكرة كتاب «فن المسرح في همبورك»، - يعجبون، وهم يأسفون للجانب الداعر من الكتاب، بكون المؤلف توصل من زاوية عابثة إلى التعريف بآرائه وإلى انتقادات ما كان ليُكشّف عنها أبداً بغير هذه الطريقة. وهذا يعيد «فجور» ديدرو إلى منظوره الصحيح.

ط -

طوم دجونز (- قصة طوم جونز اللقيط).

الطموح حباً (L'AMBITIEUX PAR AMOUR) [242] (- «السير سافاروس»).

ي -

يوميات خوري في الأرياف (JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE) [231]،

[241]. رواية لسجورج برنانوفس، نشرت عام 1936. وهذه الرواية هي أكثر روايات برنانوفس شعبية، ولعلها الأكثر تأثيراً مباشرة بسبب شكلها بالذات. ونسيجها من البساطة بحيث لا يمكن الحديث عن حبكة. يرقى قس شاب خورياً في قرية أمبريكور، فيعبر عن فيض قلبه في يومياته. فحبه للنفوس وحماسه الخارج على المؤلف لا يني يصطدم بلامبالاة العامة، فيجد السكنية في هذا الاعتراف، الذي باشره أولاً ببعض التردد، ثم صار لا غنى له عنه بسبب ما يوفره له من وعي واضح بنفسه. ونرى من خلال السرد الدقيق للأحداث والأفكار في «اليوميات...» استعراض الأشخاص الذين هم أبناء رعية الكاتب النساخ: الكونت والكونتيسة، وهما سيّدا قصر أمبريكور، وبتهما شنطال، وحاضتها الأنسة لوز، والخوري ده طورسي، والدكتور ضلبنض، الملحد؛ ولوي دوپرتي، رفيقه سابقاً في مدرسة إكليريكية؛ وعميد بلانجرمون، وأوليفي ده ترهتي - صومراخ، وسيرافيتا دوموشيل الصغيرة، وسوليس ميطوني وأشخاص آخرون ثانويون. لكن هذه الوجوه ليست شخصيات، ولا هي حتى أناس لهم ولع ما يحملهم على التحقق من صحة مذهب من المذاهب. إنها دعائم الاستحضار المركزي: استحضار وضع روح من الأرواح. ولعل الأثر المأساوي، أي ما يخرج به من الحدث نفسه، مدغم فيه هو أيضاً. وأوج هذه المأساة، إذا نظر إليها من الخارج، هو الحديث بين القس والكونتيسة. يزورها الخوري في بيتها ليحدثها

عن الأنسة شنطال. وفي فورة تمرّد، تبوح هذه الأنسة للخوري بكرهها لأنمها وبالتقزز الذي تبعته في نفسها غراميات أيها مع المعلّمة. وسيحاول الخوري أن يصلح ذات بين الأم وأبتها. فيكتشف في أثناء الحديث الأعمال الخفية التي تخفيها الكونتيسة تحت رصانتها الزائفة؛ فهي تعرف أن زوجها يخونها، فتنقم من خجلها بالفرح السري لرؤية أبتها وقد خاب ظنها في أيها. وكثافة أقوال القس في هذه اللحظة مثيرة: «إن أخطاءنا الخفية تسمم أهواء الذي يستنشقه آخرون، ومثل هذه الجريمة، التي كان شقي يحمل بذرتها بغير علم منه، ما كانت لتتضح ثمرتها أبداً، لولا مبدأ الفساد هذا». وتتخبط الكونتيسة في شرك ما تعتبره تشهيراً، ولكنها تشغله بنفسها وهي تعترف للقس بالحب الوحيد الذي جعلها تعيش على أمجاده حتى ذلك الحين: حب طفل ميت تنازع الله فيه وهي تتذكره. غير أن القس يتوصل، من خلال السمات الكسطة لخطاب لا إرادي تقريباً، إلى تحطيم كبرياء هذه المرأة وإلى جعلها تمثل للإرادة الإلهية. وستموت الكونتيسة في ليلة المعركة التي صمدت لها بالذات.

ويؤلف الخوف، الذي هو في صميم عمل برنانوفس الأدبي كله بصفته حافزاً، والمحقق أوضح التحقيق في روايات كرواية «تمت شمس الشيطان» ورواية «السيد وين»، يؤلف أيضاً في الجوّ الروحي للـ«يوميات»، مصاحبة لا تستجيب للمونولوج. أما مرض خوري أمبريكور، الذي يعالجه بطلاقة وهو لا يتغذى بعد إلا

بالخبز والخمر والذي يذكر تطوره باستمرار في صفحات «اليوميّات» كنشرة لحالة الطقس، فليس السبب الأدنى، على هذا الأساس، لهذا التوثيق التدريجي للحكاية حتى استشارة الطبيب في مدينة ليلى: ينكشف سرطان في المعدة ولن يترك بعد للكاهن الشاب غير يومين من الحياة. ويموت، خارج بيته، وقد آواه رفيقه السابق في المدرسة الإكليريكية، والذي تخلى عن الرهبانية، وسيمنحه البركة. وكل رواية لسبرنانوفس فهي رواية للاحتضار. وقد أعار المؤلف للخوري ده طورسي، صديق خوري أمبريكور الحميم، صوته الخاص الواثق الذي يتجاوب، على طول «اليوميّات»، مع شكوك ألقس الشاب وضعفه. ويصير هذا الصوت مؤثراً في استحضار فضيحة الفقر. فالفقر، كما عند ليون بلوا، موقف أساسي للحياة المسيحية والحياة البابوية أكثر ممّا هو تجرد من الممتلكات المادية. وتتزوج صوفية الفقر هذه مع صوفية عفو الله في الرواية كلها.

ك -

الكأس الذهبية (GOLDEN BOWL) [223] (هـ 53).

الكتاب المقدس [96] (هـ 65).

ك -

كامبارا (GAMBARA) [227]. أقصوصة لسأونوره ده بلزاك* (يونيو 1837). وهي

مهدة إلى المركز ده بلوا، الذي سيكون قد تحدث عن شخصية كامبارا في حديث مع بلزاك: «لقد خلقت كامبارا، يضيف بلزاك، ولم أقم أنا إلا بالباسها». يُطرّد الشاب الميلاني (نسبة إلى مدينة ميلانو الإيطالية) الكونت أندريا ماركوسيني من وطنه، فيعشق امرأة شابة، يلتقي بها في الشارع. ويجدها ثانية في مطعم متواضع جداً يديره شخص من مدينة نابولي، يعتبر نفسه أحد كبار طباطخي عصره. وكانت المرأة الشابة ماريانا مصحوبة إلى هذا المطعم بزوجها كامبارا، الموسيقي نصف المجنون ونصف العبقرى، الذين يستهزي به زبناء المؤسسة، الذين يشكلون جماعة مثيرة من الفنانين غير الموقنين. ولكي يفرق أندريا هذه المرأة عن الرجل الذي تعجب به، والذي لا تزال تحبه، مع أن هذا الأخير ينصرف عنها إلى أعماله، فإنه يتسلل إلى حياتهما، وهو يتخذ دور غني مناصر للفنانين. ويتبين عندئذ أن الفنان الذي تستهويه جماليات وهمة، والذي ليست أعماله الفنية مع ذلك إلا حشداً من الأصوات الناشرة، يتكر آلات موسيقية تكون أحياناً خارقة وتصير قطعاً موسيقية عليها رائحة. وبما أن كامبارا لا يتخلى عن أخطائه إلا عند ما يكون في حالة السكر، فإن نصير الفنانين الشاب، لكي ينقذ هذه العبقرية الأصيلة، التي تعيش حياة المجون، يُحبها في أفضل منابذ إيطاليا. وعندما يتبين الفنان في الأخير أن إسرافه في الشراب ينفر قرينته، فإنه يتخلى عن الشرب. لكن الأوان كان قد فات، لأن ماريانا تفر صحبة أندريا،

الذي صار عشيقها. وبعد ذلك بست سنوات، يهجرها هذا الأخير، فتعود وقد شاخت وأصابها الخبل إلى باريس. ولا يجني الفنان العجوز غير الخراب : فقد كان على هذا الأخير أن يبيع الآلات الموسيقية التي كان قد ابتكرها، فيضطر إلى أن يصير موسيقاراً جوالاً. وينصرف الاثنان للتسول في الشوارع، وهما يغنيان ألحان الأوبرات العظيمة التي ابتدعها الموسيقار والتي لن ترى النور أبداً. وشخصية كامبارا هي إحدى أكثر الشخصيات إثارة في رواق الصور الشخصية الخارقة التي تشكلها «الدراسات الفلسفية» («الملهاة البشرية»). فهي كبطل رواية «الرائعة المجهولة»، تواصل في عزلتها بحثاً تناقش الفن ذاته. وهي بحث ليست في أغلب الأحيان غير أعمال فاشلة لا تجدي نفعاً. لكن كامبارا سكير مدمن ولا يُعيد إليه رشده الذي فقده إلا سكره ؛ إنه يوجد أمام خيار مريع : إما التخلي عن الشراب، وبالتالي عن عبقريته، وإما الإدمان عليه، وبالتالي العيش في حياة المجون والضياع. وله تصور خاص تماماً عن فنه ويريد خلق موسيقى المستقبل، ولكن هذه الأبحاث النظرية تنبئ عن كل تحقيق عملي. وإذا تقدم لنا بلزك أحاديث كامبارا وأندريا، لا يمتنع عن عرض أفكاره الخاصة عن الموسيقى، وإصدار أحكام على بيتهوفن وروسيني. وأخيراً، فإن اهتمامه بالواقعية يذهب إلى حد استخدام مفردات تقنية معقدة جداً وترصيع حكاياته بكلمات إيطالية. وتلجأ هذه الأقصوصة الغريبة عمداً - يقول بلزك في

إهدائه عن كامبارا، «هذه الشخصية الجديدة بهوفمان» - إلى أفضل موارد التقنية الطبيعية. وتشكل شخصية كامبارا أجمل نجاح لهذه «الواقعية السحرية» التي يظل بلزك سيدها المسلم به.

كاتسبي العظيم (THE GREAT GATSBY) [256]. رواية صدرت عام 1925 للكاتب الأمريكي فرنسيس سكوت فيتزجيرالد* (1896-1940). إنها مغامرات جاي كاتسبي التي صارت اليوم كلاسية في الولايات المتحدة، وهي مغامرات مروية، مع تأهات شخصية، في نثر قلق. وجاي كاتسبي هذا اسمه الحقيقي جيمس كاتز، وهو شاب رومنتي، طموح غير مثقف، منحدر من أسرة فقيرة من الميادل ويست. إلا أن كاتسبي «الصديق الحميم للأولاد الفاسقين والمجهولين»، مغامر ودود ؛ ومع أن السارد - وأسمه كاراواي - يعتبر أفعاله جدية بالازدراء، فإنه يُقر هذا الإقرار : «كان في هذا الرجل شيء رائع، حساسية ما حادة بعود الحياة، وكأنه ينتمي إلى إحدى تلك الآلات المعقدة التي تسجل الهزات الأرضية على بعد عشرة أميال». فبعد أن تخرج كاتسبي نقيباً من حرب 1917 - 1918، صار مهرب كحول ربيعاً ذا شخصية غامضة («أظن - تمت فتاة - أنه قتل رجلاً...») ولن يكون لألق نجاحه من مثيل غير فجأة سقوطه. ففي ملكيته الفاخرة في لونغ - آيسلند، يستقبل كاتسبي مجتمع نيويورك الراقي كله الذي لا يهجه إلا الدولار. ويصف فيتزجيرالد

الحفلات الباهرة التي تقيمها المغامر الحالم على شرف ضيوفه، الذين يبدو أكثر من واحد منهم «كعياً على الدوام». غير أن كاتسبي، وهو في أوج قدره، يظل ولداً حزيناً مثيراً للشفقة في السر. وستدوم ثروته دوام تيزك، وسيقتله طوم بوشانان، وهو ملياردير متعجرف كان كاتسبي يغازل زوجته، ضالسي، ولن يكيه أحد. إن رواية «كاتسبي العظيم» هي الأهمجوة المُقدِّعة لأنانية مجتمع معين مبني على المال حصراً، حيث الأغنياء «يتركون للآخرين عناية الكنس». وتعرّف فيها مرارة فنزجيرالد الذي كان قد عانى من إهاتهم وكان، بعد الحرب العالمية الأولى، لسان حال «الجيل الضائع»، جيل «العشرينات الهادرة»، التي سماها عصر الجاز. إن الناس الذين وُلدوا أغنياء ينتمون إلى نوع أحيائي آخر: ذلك هو مغزى هذه الرواية التي كتبها كاتب أمريكي نموذجي بمغالاته وحرية الفكرية. ومع ذلك، فإن خيبة فنزجيرالد الخاصة كانت تهيئه لقصص مغامرات ترمالسيون ما وراء الأطلسي. فقد عرف الكاتب، المغامر البوهيمي المحسوب في عداد الفاشلين، عرف في الجامعة وفي الجيش قسم قدر فريد ودركاته كما عرفها وهو عاطل عن العمل أو وهو متردد على هوليود.

كوزمان دي ألفراشي (GUZMAN DE ALFARACHE) [272 (هـ 26)]. رواية شطارية لِمَاطِيُو أَلِمَان* (1547-1614)، نُشِرَت في جزئين: الأول في مدريد عام 1599 تحت عنوان: «الجزء

الأول من كوزمان دي ألفراشي، لصاحبها مَاطِيُو أَلِمَان، خديم الملك ضون فيليب III سيّدنا، الإشبيلي مولداً ومسكناً»؛ والثاني، في لشبونة، عام 1603، مع الإشارة الآتية في العنوان: por Mateo Alemán, su verdadero autor («مؤلفه الحقيقي»). والداعي إلى تلك الإشارة هو أنه في سنة 1602 صدر جزء ثان مزيف، من صنع خوان خوصي مارتني، المحامي في بلنسية (1570 - 1604)، والذي استعار اسم مَاطِيُو لُوخَان دُه سَايَابَلْدَرَا. والرواية، التي تحذو حذو الحكمة المتخيلة في «مغامرات لازاريلو ده طورميس»، هي السيرة الذاتية لتذلي مُطَبِّق يحكي حياته بعد مغامرات من كل نوع، وانتهاء ماله إلى سجن الأشغال الشاقة. وتبدأ الحكاية بقصة الأبوين، تماماً كما في «لازاريلو...». فالأب تاجر جنوبي، أي لصاً طبعاً، يقيم في إشبيلية فيسجنه المغاربة ويقتادونه إلى تونس حيث يتزوج امرأة عربية يسرق منها تركتها فيما بعد. وعند عودته إلى إسبانيا، يختطف من فارس سابق عشيقته ويمنحها لكوزمان. ويغادر هذا الأخير بيت والديه، على أثر وفاة أبيه، ضارباً في الأرض لكسب قوته. إنه ولد كله نوايا حسنة، ولكن التجربة ستكفل بوضعه عما قريب. في مدرسة الشر. ففي أول يوم، سيطعمونه في النزل عجة بيض فاسد. وعند وصوله إلى كاتيانا، رفقة بعال وطالب مدرسة إكليريكية، يقدمون له في «mesón» (نزل ريفي) لحم بغل نافق على أنه لحم عجل ويسرقون منه قبعة؛ لكن كوزمان يكتشف السرقة فيشكو الفندق للعدالة. ويواصل

سفره نحو مدريد، فيأشر الخدمة في «نزل ريفي» آخر ويتعلم السرقة لحسابه الخاص، واستفراغ جيوب الزبناء وارتكاب كثير من الشطارات الأخرى. وعند وصوله إلى مدريد، يبدأ في ممارسة «florida picardia»، فيدخل في مجتمع اللصوص والغشاشين الشريف. ويشغل - لبعض الوقت - مساعد طبّاخ ويعيش فترة مجبوحة، ولكنه يتملكه شيطان اللعب، فيستأنف السرقة ويطرد. ويعود إلى حياة «Picaro». وبعد أن يسرق مبلغاً هاماً من المال، يهرب إلى طليطلة حيث يتزيا بزّي الفرسان ويأخذ في مغازلة النساء، ولكن عاهرتين تخدعانه. وعندها يتسجّل في صفوف الجيش الذاهب إلى إيطاليا ويتفق كلّ ماله في سبيل إرضاء النقيب الذي يتخلّص منه بمجرد ما يغادرون السفينة في جنوى. ويشرع كوزمان في البحث عن أقارب أبيه؛ وبما أنهم رأوه جائعاً نهماً، لم يشأ أي منهم الاعتراف به؛ إلا شيخاً طاعناً في السن يستقبله، ولكنه يصرفه ليلام من غير أكل ويجعل أربعة «عفاريث» مزعومين يسيئون معاملته. وينضم كوزمان إلى جماعة المتسولين الذين يتعلم أوضاعهم الغريبة ويصل - وهو يشحد - إلى روما حيث يتعلم أصطناع الجروح المستعصية على الشفاء. ويشفق كردينال لحاله، فيؤويه ويحضر له أطباء يعالجونه، ولكن هؤلاء الأطباء العديمي الذمة يعتبرون الجروح المزيفة جروحاً حقيقية حتى يتزوا المال من الكردينال. وأما كوزمان الفاسد، فيرتكب كل أنواع السفالات حتى في بيت نيافته، ويسرق، ويعود إلى القمار؛ ليتهاي به المطاف إلى

الطرد خارج البيت. وحيث يتنقل إلى خدمة سفير فرنسا؛ وهنا يتهي القسم الأول من الرواية.

وكان السفير «enamorado»، أي كان - كبعض أفراد مهنته - ميّالاً إلى النساء؛ ولذلك اشتغل عنده «خادماً للحب». وهكذا يذهب ليلتمس سيدة من روما إلى سيده، فتبته هذه السيدة ليلة كاملة مطيرة في فناء قدر؛ عقاباً له على صفاقته. وفي اليوم التالي، وبينما يشكو للخادمة قساوة سيدتها، يقلبه خنزير ويجره في الشارع ككيس الإسفنج ويتركه مغطى بالوحل، عرضة لسخرية المارة. ولكي يتملص كوزمان من السخرية التي سببتا له محنة، يستأذن «السفير» في الانصراف قصد زيارة فلورنسا وبقية مدن إيطاليا. وفي الطريق، يصاحبه صايبايدرا، أخو خوان مارطي، مؤلف القسم الثاني المزيف من الرواية؛ وينضم في سبين إلى أشرار يسرقون منه متاعه وملابسه وماله الذي كان قد كسبه من عمله في القوادة. وفي فلورنسا، يلتقي كوزمان بصايبايدرا، ويغفر له تواطؤه في سرقة ويتخذه خادماً. ويذهبان معاً إلى بولون حيث يعثر كوزمان على السارق الرئيسي لأمتعته، فيبلغ عنه، ولكنه يُسجن هو أيضاً. وعند خروجه من السجن، بفضل صايبايدرا المتضلع في هذا الأمر، يغش في القمار ويهرب إلى ميلانو حيث يتر من تاجر ماله بحيلة جريئة. وهكذا يستطيع أن يعيش في جنوى حياة مترفة، وقد احتفى به هذه المرة عمه العجوز وبقية أقاربه الذين ودوا لو يُزوجونه أيضاً. ولكن كوزمان ينتقم بسرقة

من استهزائهم به فيما مضى، ويركب، مع صايبايدرا، سفينة شراعية حربية بقيادة القبطان فاييلو كانت متجهة إلى إسبانيا. وفي عرض بحر مارسيليا، تفاجأ السفينة بالعاصف، فيفرع صايبايدرا ويرتمي في البحر ويفرق. وعندما يغادر كوزمان السفينة في برشلونة، يسافر إلى مختلف المناطق ممتناً أشد المهن اختلافاً. وفي سرقسطة، يفرض عليه صاحب نزل «تعرفة الحمامات» («Arancel de necesidades») (التي تبدو مقلدة من كيبيدو) : تسخر منه امرأة ويهجر المدينة بسبب أخرى. وفي مدريد، تشكو منه إحدى الفتيات ؛ ويضطر، تفادياً للسجن، إلى أن يدفع 200 دوكا. ويتعاطى تجارة الحلي، فينمي رأسماله ويشتري بيتاً ويتزوج بنت أحد أصدقائه من التجار، الذي يساعده في آبتزاز المال من دائنيه. ويقرر كوزمان، بعد أن تموت زوجته، أن يصبح كاهناً. فيكب على الدراسة في القلعة. ولكنه يولع، في إحدى رحلاته الدينية، ببنت «رئة نزل ريفي» («mesonera») ويتزوجها. ويهجر دروسه ويسافر مع زوجته إلى مدريد ؛ وهناك يعيش حياة فاسلة وبذيئة، تذهب إلى حد إساءة خدمات لزوجته تشبه تلك التي كان يسديها للسفير. ويُطردان من المدينة بسبب الفضيحة، فينتقلان إلى إشبيلية حيث يعثر كوزمان على أمه العجوز ؛ ولكن امرأته تهجره وتهرب إلى إيطاليا مع قبطان سفينة شراعية حربية، تاركة إياه وحيداً بلا مال. وحينها يعود كوزمان إلى سرقته واحتيالاته : من ذلك أنه باع منزلاً لا يملكه وخدع راهباً.

ويأشر خدمة سيدة فيسرقها ويكشف فيحكم عليه بست سنوات سجناً مع الأشغال الشاقة. ويحاول الهرب، فيقبض عليه ويحكم عليه هذه المرة بالسجن مدى الحياة. وتفضي معانبات المحكوم عليه بالأشغال الشاقة الرهيبة، تفضي بروح الآفاق أخيراً إلى الندم على أخطائها، وبعد أن يبلغ عن محاولة تمرد للمحكوم عليهم بالأشغال الشاقة يوعد بإطلاق سراحه.

وتُقحم في الحكاية، وفق طريقة روج لها بوياردو ولانويست، ثلاث أقاصيص، هي : «أوزمان وضاراخا» (I، 1، 8) ؛ و«ضوريزو وكلورنيا» (I، 8، 10) ؛ و«السيد خاكوبو وأبناؤه» (II، 2، 9)، كما تُقحم فيها كمية من مشاريع مواضيع الروايات، مستعارة جزئياً من التقاليد الكلاسيكية، وجزئياً من الحكايات الشعبية ومن الملاحظة المباشرة للواقع. هنا ينتصر فن الكاتب. ويحذو ألمان حذو جميع مؤلفي الروايات الشطارية، فيصف أكثر جوانب الحياة فجاجة. ويتكون إطار روايته من الدناءة والبؤس، في تعارض مقصود مع الأخيلة الرعوية والفروسية الوردية والمثالية لأدب البلاطات. وهذا الإطار ليس بعد هجاء رواية «لازاريلو» التي تختار الحوادث وتنقيها وتخلصها من طابعها الأحدوثي وتنظم تمثيلها لغاية أخلاقية، وبذلك تبلغ التوازن الفني : إنه خيال مبدع جامع، واقعية شديدة لا تكملها الكوابح الأخلاقية بعد. وذلك لأن ألمان هو رجل معارضة الإصلاح ؛ إنه يحس بنداء الغريزة ويستسلم له ؛ ولكن عندما يعلم أن الغريزة سيئة، يعارضها

بالعقل. ويجد فيه القارئ بهجة الرواة؛ ورضى
 مرّاً بحياة الرعاع، يعتبر ملحمة مقلوبة، ولكنه
 يلطفه بالاستطراد الفلسفي الذي يستخلص
 مغزى أخلاقياً من أشد الحالات بأساً. ولعله
 مغزى أخلاقي يظل وجيزاً، ولكنه ليس
 مغشوشاً البتة وينبع من التقابل الباروكي
 العنيف الذي يعارض الزهدي بالشطاري،
 حسب طريقة الكاتب المعتادة. وهكذا يُظهر
 رؤيته السلبية للعالم الذي ينصهر فيه احتقار
 السفسطائي ويأس اليهودي (وكان ألمان ذا
 أصول إسرائيلية) في مسيحية لا توضحها
 أي ثقة في الإنسان. وما لبثت أن ترجمت
 الرواية إلى لغات كثيرة.

كيرمانت (— جهة كيرمانت).

ل -

لازاريلو (LAZARILLO) [272 (هـ) 26].

لاميل (LAMIEL) [256]. هذه هي
 الرواية الأخيرة، التي ظلت غير مكتملة،
 لستدال* (هنري بيل، 1783-
 1842). كان يفكر منذ زمان طويل في
 تصوير شخصية تكون النظر النسوي
 لجوليان صوريل* (— رواية «الأحمر
 والأسود»); وكان يتصورها فتاة متقلبة،
 يفترسها الطموح وتشوق إلى اللذات، ولكنه
 يتصورها في الوقت نفسه روحاً متحيرة أية
 تعرف كيف تتجاوز فظاظة عصرها وحماقته
 ومقتنعة بضرورة النفاق المجتمعي. وكان يريد
 أيضاً أن يقدم وصفاً عن المجتمع الفرنسي في

بداية عهد ملكية يوليوز فيكمل بذلك رواية
 «لوسيان لوين»*. ويشرع ستدال في
 العمل، في شهر غشت 1839، عند عودته
 إلى شيفيتا فشييا، بعد الإقامة الطويلة التي
 دامت ثلاث سنوات في پاريز والتي نشر
 خلالها «مذكرات سائح»*، ورواية «دير
 شرتربي پارما»*. ومنذ البداية، أعطى نفسه
 توجيهات معينة، رامياً على الخصوص إلى
 الإفلات من المؤاخذات التي أخذت عليه
 في شأن رواية «دير شرتربي پارما»، وهو
 يغلب في روايته الجديدة الأحداث، ويروي
 قبل كل شيء حكاية الأحداث. وشيئا
 فشيئا، وفي أثناء عمله، طوّر كثيراً الجزء
 السياسي والاجتماعي من كتابه الذي سماه
 حينها Amiel ثم L'Amiel، قبل أن يتبنى
 العنوان النهائي. وفي بداية 1840، أمل منه
 قسماً مهماً، ثم توقف. وحاول استئناف
 مخطوطته عام 1841 و1842. ومهما يكن
 من أمر، فإن ما وصلنا ليس إلا مشروع
 رواية حررت بدايتها، ولكن الجزء الأكبر منها
 ظل في شكل مقاطع غير متسلسلة، أو
 حتى في شكل ملاحظات؛ لذلك تفترض
 طبعات رواية «لاميل» تعاوناً حقيقياً بين
 الناشر والمؤلف. وأفضل نسخة هي تلك
 النسخة التي وضعها هنري مارتينو. وتقع
 أحداث رواية «لاميل» في النورماندي.
 وتُروى الحكاية بضمير المتكلم، ويُفترض أن
 مؤلفها سليل موثقي عائلة ميوسنس؛ ثم إن
 هذه الشخصية تختفي منذ الفصل الثاني.
 أما البطلة، التي تحمل الرواية اسمها، فلا
 تظهر إلا بعد أن يكون ستدال قد رسم لنا
 صورة شخصية رائعة للدوقة ده ميوسنس بل

للبدوقة بامتياز. ثم يأتي الوصف المتقن والمآكر المهمة، حيث تدغم آثار المبرر على عذاب النار بنظام المفرقات ونيران البنغال المعد لاستحضار الجحيم. ولاميل طفلة لقيطة يسكن أبواها، نصف البورجوازيين ونصف الفلاحين، قرية كارفيل، حذاء قصر ميوسنس. وتكتشف لاميل منذ صباها أن الفضيلة ليست في أغلب الأحيان نفاقا يخفي الخبث والكراهية؛ ولذلك تمرد على العادات القديمة لعالم ريفي تهيمن عليه آنذاك الرجعية الكاثوليكية والملكية. ولا تلبث لاميل، بروحها النشيطة والمتعصبة للصدق، لا تلبث - ككل أبطال مستدال - أن تقتحم ميدان العمل فتناضل بكل ما أوتيته من قوة لغزو العالم. إذ لما بلغت الخامسة عشرة من عمرها، تمكنت من مغادرة محيطها الذي يزعجها. وبالفعل، فالبدوقة ده ميوسنس تُشغلها آنسة مرافقة لها وتعلمها عادات المجتمع الراقي. غير أن لاميل كانت على وشك أن يُعيها الضجر في هذا الوسط المتزمت والمتصنع، لو لم يشرع الدكتور صانفان، وهو أحذب، في إفسادها وهو يعرض عليها نظرياته اللاأخلاقية. وتتقبل لاميل مقدماته بتهمك، لأنها صممت على ألا تخضع أبدا لحيل الإغواء، ولكن دروس الدكتور ترسخ في ذهنها. وتثير كاهنا شابا شاحبا خجولا وسيمًا، هو خوري قرية كارفيل الجديد. وبما أن الكاهن الشاب يفترسه حب يحكم عليه بالهلاك الأبدي، فإنه سرعان ما يتملكه اليأس ويتعد. ولكن لاميل تنوي أن تلم بأمور الحب، دون أن تكتوي بناره. ولا يهمها أن تحب أحدا ولا أن

يحبها أحد؛ بل كان كل منهما أن تعرف ما تخفيه هاتان الكلمتان. وتعهد بهذا التعلم في شاب قروي قوي أبله، مائحة إياه عطية بمبلغ خمسة عشر فرنكا. وهذا المشهد الغريب من أكثر المشاهد التي كتبها مستدال جرأة ولاأخلاقية. ويتوقف الضجر عندما يصل إلى القصر ابن الدوقة فيدور ده ميوسنس، وهو شاب جذاب ولكنه منحل وفاقد الإرادة بعض فقدان، فتعمل لاميل، التي لا تحب، على إيقاعه في حبالها بسرعة، وتتمكن من جعله يهرب بها. وبمجرد وصولها إلى باريس، هدفها، تهجره وتقتحم المجتمع الباريزي. وتلتقي هناك بالكونت ده نيرويند، الذي يدخلها إلى الأوساط الأنيقة والفاصلة التي ما لبثت فيها حيويتها وذاؤها أن جعلها ذائعة الصيت. وهنا تتوقف الهواية. وحسب مخطط القسم التالي الذي احتفظ بمسودته، فإن لاميل سيكون عليها، بعد مغامرات عديدة، أن تغرم صادقة هذه المرة بشخص استثنائي، هو فالباير الذي أعلن، هو أيضا، «الحرب على المجتمع». وتكون شريكة في جريمة قبل أن تلتقي ثانية بالدكتور صانفان، وقد هاله تقدم تلميذته التي تجاوزته. وفيما بعد تلتقي لاميل بالدوق ده ميوسنس الشاب، وترتبط معه من جديد، وتتمكن من الزواج به، ولكنها كانت عاجزة عن التخلي عن حبها الحقيقي، فتفر مع فالباير قبل أن يُقبض عليها ويُحكم عليها بالموت بتهمة القتل؛ وتتمكن من إضرام النار في المحكمة وتموت وسط اللهب.

وليس هناك ما يدل على أن مستدال كان سيتوقف، لو تابع روايته، عند أحداث لها

مثل هذه الروائية ؛ وذلك لأنه يحسن، في المغامرات الأولى التي سبق أن حدثت فجأة، أن يحتفظ برباطة جأشه وباهتمام كبير جداً بمشابهة الواقع. ثم إن لامبيل مخلوق استثنائي، أكثر من جوليان صوريل، لأنها امرأة وفيها شيء من الجنون والبرود إلى حد التخويف في أن واحد. ومع ذلك، فإن لامبيل هي كما صنعها مجتمع عصرها الغبي والمنافق، وهذه الرواية صكّ اتهام حقيقي. وهذا أمر لا يمنع استدال من تصوير هذا المجتمع بكثير من الصدق ومن إعطائنا صورة عنه مفعمة بالحياة. ومن المؤكد أن رواية «لامبيل»، وإن لم تضلنا إلا في شكل مقاطع، تظل شهادة مدهشة جداً على مواهب استدال الروائية الخارقة للعادة.

لوي لامبير (LOUIS LAMBERT) [255].
رواية لسأونوريه ده بلزك*. كتبت سنة 1832، وشكلت جزءاً من مجموعة «الحكايات الفلسفية» ووردت فيما بعد ضمن مطبوعة «الملهاة البشرية»* بين «الدراسات الفلسفية». وهي مكتوبة بضمير المتكلم، ولذلك يعرض اللقاء، في ثانوية قدوم الدينية، بين المؤلف بل السارد وطفل من أكثر الأطفال موهبة هو : لوي لامبير، المنحدر من أبوين فقيرين جداً، والذي استطاع أن يتابع دراسته بفضل رعاية مدام ده ستايل. ومنذ صباه، ينمّ لوي لامبير عن ميل إلى قراءة «الكتاب المقدس»، وجاكوب بوم ومدام كيون وسويدنبورك ولوي - كلود وسان - مارتان. وينشغل ببحوثه الشخصية، فيعيش

منعزلاً عن زملائه في الدراسة، ويتعرض لسخرتهم وإزعاجهم. ولا يفهم أساتذته عبقريته. وعندما يكمل دراسته، فإنه يمضي بعض الوقت في باريس ؛ لكنه ينفر من فساد العاصمة التي لا يستطيع أي شيء فيها أن يروي تعطشه إلى المطلق، فيعود أدراجه إلى ضفاف نهر اللوار. ويلتقي في هذه اللحظة بفتاة رائعة، هي بولين ده فيلينواز، التي تقبل أن تتزوج به. لكن لوي لامبير يصاب بالجنون عشية زفافه. ويلتقي به السارد، الذي غرب عن باله منذ أيام الدراسة في الثانوية، يلتقي به ثانية وقد تغيرت ملامحه، طيفاً حقيقياً لنفسه، وهو لا يزال يعبر عن أفكاره أسمى تعمد زوجته التي لا تعتبره مجنوناً، بل فوق الحياة إلى حد ما، إلى تدوينها بشعور من الإجلال والحب. وهذه الملاحظات، التي نقلها بلزك، تشكل العناصر الوحيدة لكتاب «رسالة في الإرادة» هذا الذي كان لوي لامبير قد حلم بكتابته والذي كان يريد أن يعبر فيه عن تفاعل الإنسان والعالم المحسوس بفضل تأويل روجي للـ«سائل» والـ«مغناطيسي». وسيُقرب بين فكر لوي لامبير وفكر رافاييل في رواية «الجلد المحبب»* التي ترق إلى الفترة نفسها. وفي رواية «الأوهام المفقودة»* تتقاسم جماعة من الشباب، هم دارتي وميشيل كريتيان، إلخ. أفكاراً متشابهة وتعلم بأن لوي لامبير الذي بلغت شهرته قد مات وهو ابن السابعة والعشرين من عمره. وغالباً ما شاء النقاد أن يخلطوا بين أفكار لوي لامبير الميتافيزيقية والأفكار الخاصة ببلزك الذي كان قد خضع بقوة، في هذه الفترة، لتأثير ميسمر

الذي اقتبس منه نظرياته في السائل الحيواني. لكن هذه الرواية اللافتة للنظر بتوترها ووحدة نبرتها، ولو أن شكل الإبداعات الجلزاقية المقبلة قد أقصاها بما فيه الكفاية، هي جوهرياً مأساة المغامرة الداخلية. وقد ذهب فيليكس دافان، منذ 1836، إلى القول في مقدمته للدراسات الفلسفية، إن رواية «لوي لامبير» مأساة «الفكر الذي يقتل المفكر».

لوليتا (LOLITA) [270 (هـ 7)]. رواية للكاتب الأمريكي - الشمالي الروسي الأصل فلاديمير نابوكوف* (1899-1970)، نُشرت عام 1958. هذه القصة التي تحكي عن العلاقات الغرامية بين رجل في الأربعين من عمره وغادة صغيرة، تركت أثراً عميقاً على جانبي المحيط الأطلسي وأكسبت المؤلف نجاحاً فضائحياً مدهشاً، لأن في قصة هذا الهوى الآثم طهارة، أو نزاهة، تجعل المجرم أكثر وداً وأخلاقية من الضحية. فقد سميت هومبرهومبر بحب طفولة إلى الأبد : إن آنابيل المغتسلة، الصغيرة من لاكوت دازير التي قتلها التيفوس في الرابعة عشر من عمرها، جعلته عاجزاً عن التعلق بها ليتشكا، زوجته الأولى. إن عامل التهجير والنسب وثوراته الداخلية - كل ذلك سيتضافر لمنعه من الثبات على جادة الصواب : تظهر لوليتا في حياته فجأة. إنها ضولونيه، بنت السيدة هيز، التي كان مقيماً عندها في انكلترا الجديدة. وفي نظرها أن ابن الأربعين الرياضي والمثقف يتزوج الأرملة مشبوبة العاطفة، «الأرملة المُسِنَّة». ... لكن السماء تتقن أعمالها : فالسيدة هيز تضع

اليد على المفكرة الشخصية لزوجها الحديد، والهول الذي هالها عجل بها صدفة تحت سيارة. أما هومبر، فإن الحياة الحقيقية قد بدأت عنده : فهو ينصب نفسه حامياً لليتيمة ويستسلم لتهتكات كليف - متلصص. وكانت لوليتا العذراء الكاذبة، بسحرها وشيظتها هي التي تجبو على أن يتخذها عشيقته له، وعندها تبدأ أعراف العاشق. وفي منظر طبيعي من الطرق السيارة والصيدليات والموتيلات من أقصى الولايات المتحدة إلى أقصاها، يحاول أن يحمي عشيقته الطفلة من فضول الغير، ويحمي نفسه من فساد الغادة الصغيرة وإفسادها، وأن يديم عشرة غريبة يؤدي فيها دور حام صابم وأبوي ومحب وديع.

أما الغادة الأمريكية، المجردة من الشبقية والرافة معاً، والخطيرة على الرجل الأوربي الساذج والعاطفي إلى حد الإفراط، فستكون لها الكلمة الأخيرة : تهجر لوليتا هومبر لترتمي في أحضان عاشق آخر أقل منه أحوالاً. ولكن بعد رحلة في ربوع أمريكا غريبة، وفي اللحظة التي نتعرف فيها إلى الأبد عشيقته، التي تزوجت الآن، عندها يتحول المحب المنزل إلى رجل محب للعدل وبصرع كويلتي «حتى تعيش لوليتا في أذهان الأجيال القادمة إلى الأبد». في أسلوب ممتاز يتذبذب بين الهزل لتحاكي الميلودراما، والفكاهة مراعاة للحشمة، يعيد المؤلف - دون أدنى خطأ في الذوق - كتابة هذه الأوديسة النفسية عن الإنسان، الذي يعرض جحيمه الداخلي بسعادة مستخيلة.

لوسيان لويسن (LUCIEN LEUWEN) [137، 277 (هـ 97)]. رواية لستدال* (هنري بيل، 1783 - 1842)، نشرت بعد وفاته. وتحتل هذه الرواية مكانة وسطى بين رواية «الأحمر والأسود»* ورواية «ديرشترتي پارما»*. في عام 1833، تلقى ستدال من مدام كوتيه، إحدى صديقاته، مخطوطاً بعنوان «الملازم أول». قرأه بعناية وكتب انطباعاته إلى المؤلفة، مقترحاً عليها عنواناً آخر هو: «لوسيان لويسن أو التلميذ المطرود من المدرسة متعددة الفنون». وفي الرسالة نفسها فسر لها كيف تعيد كتابة روايتها. وبعد ذلك بقليل، شرع في العمل وبدأ إعادة رواية مدام كوتيه. ولكنه أدرك فجأة أن هذا الكتاب كان عليه أن يكتبه بنفسه؛ وكان قد فكر فيه فعلاً منذ 1825، كما شهد على ذلك مقطع من كتاب «راسين وشكسبير». غير أن رواية «الملازم أول» هي التي أعطته منطلقه، والتي ستصير، في الرواية، حادثة نانسي. شيئاً فشيئاً، نما الموضوع. فإلى جانب قصة الحب التي يعيشها البطل الصغير، يدرك ستدال أن عليه تصوير المجتمع المحلي الراقى والدسائس الحكومية في باريس وبلاط روما. وستحتوي الرواية ثلاثة مجلدات؛ وسيستعمل ستدال، في المجلد الأخير، مشروعاً يرجع إلى عام 1832: وضع مجتمعي. هكذا ستكون رواية «لوسيان لويسن»، في ذهن مؤلفها، تلك القصة الأخلاقية التي تحكي عن مجتمع عصره، والتي كان قد شرع في كتابتها ضمن رواية «الأحمر والأسود» وسيعيد تناولها في

روايته غير المكتملة «لاميل»*. لكن يقرر، في سنة 1836، ألا يعالج القسم الثالث المخطط له، ويتبين أن روايته بالتالي قد انتهت، على الأقل في مشروعها الأول. ويخطر بباله مشروع آخر فيبدأ كتاباً جديداً حيث يشرع، هذه المرة مباشرة، في سرد حياته؛ هكذا بدأ رواية «حياة هنري بريلار». أما رواية «لوسيان لويسن»، فإنه لم يرد نشرها إلا عام 1839 عندما تغير الجو السياسي. والواقع أن ستدال لم يعد إلى مخطوطة رواية «لوسيان لويسن» إلا لبعض الوقت عام 1836؛ فقد استأثرت مهام أخرى باهتمامه، فلم يكمل تحريرها قط. هكذا لم تنقُص نهاية الرواية (بل لا توجد إلا على شكل ملحوظات) فحسب، بل لم يكن تحريرها الذي بين أيدينا نهائياً، اللهم إلا ما كان من الثلث الأول الذي بيضه المؤلف. إن ما هو ثمين في نظرنا، هو أننا نستطيع أن ندرك بكثير من الواقعية كيف كان ستدال يشتغل؛ فإذا كانت مخطوطتنا رواية «الأحمر والأسود» ورواية «ديرشترتي پارما» قد دُمّرتا، فإننا نملك كل العناصر، كل الحالات المتابعة لهذه الرواية. ولم يستقر ستدال حتى على عنوانها؛ فإذا كان قد فكر في البداية في تسميتها «لوسيان لويسن»، فإنه صمم بعد ذلك على عنوان «برتقالة مالطة»، ثم على «التلغراف»، ثم «قطيفة اللون والأسود»، «غابات يرمول»، «القناص الأخضر»، «الأحمر والأبيض». ويبدو هذا العنوان ملائماً له ملائمة خاصة، لأنه يذكر برواية «الأحمر والأسود»، وسيوفر - على حد قوله - «جُملةً للصحافيين، فالأحمر هو

لوسيان الجمهوري ؛ والأبيض هو ملكي شامبلي الشاب». وعند موت ستدال، كان ابن عمه، رومان كولب، هو الذي ورث المخطوطة، شرط أن «يصحح المقاطع الصعبة، دون أن يفرط في التسطیح» وأن ينشرها. ولم يباشر كولب العمل الضخم لمراجعة المخطوطة كلها التي كانت قراءتها صعبة، بما أنها ليست فقط مشحونة بالتصحیحات، بل كانت مملوءة بالاختصارات والجناسات الصحفية كما تعود ستدال استعمالها ؛ واقتصر على أن يصدر من هذه الرواية الجزء الذي كان ستدال قد أعاد نسخه ضمن «الأقاصيص غير المنشورة»، تحت عنوان «الصيد الأخضر». وكان لابد من انتظار 1894 لمعرفة هذا العمل الأدبي في مجموعه، وذلك في طبعة مغلوبة جدا من جهة أخرى، هي الطبعة التي أصدرها جان ده ميتي تحت عنوان «لوسيان لوين» ؛ ولم تر هذه الرواية النور إلا عام 1927 في طبعة كاملة بحواشي هنري دبيري (4 مجلدات، نشر شامبيون). وتحت عنوان «الأحمر والأبيض»، كان على هنري رامبو أن يعطي نسخة أخرى، لم يصدر منها إلا المجلدان الأولان بدلاً من الأربعة المتوقعة. وفي الأخير، فإن الطبعة النهائية لرواية «لوسيان لوين» صدرت عام 1929 ضمن سلسلة «ديوان»، ثم ضمن «خزانة الپلياد» (N.R.F)، عام 1947 (روايات وأقاصيص ستدال، المجلد الأول). وكانت تُعزى للمتخصص الكبير في ستدال، هنري مارتينو، الذي كان يشفعها بتاريخ لتبلور هذا العمل الأدبي، وهو توضیح

شامل لا يسع المرء إلا أن يعود إليه عندما يدرس رواية «لوسيان لوين». وتتقدم الرواية ثلاث مقدمات بل ثلاثة مشاريع متتابعة للمقدمة. ويعبر ستدال في الأولى عن فكرة أن «على رواية أن تكون مرآة»، والاثنان التاليتان توضيحان سياسيان : يبدو المؤلف فيهما «مناصرًا معتدلاً لمعاهدة 1830»، الأمر الذي يمكن أن يؤول بطريقتين : فإذا لم يكن يجب الحزب الملكي، فإنه يرتاب في الديمقراطية، «لأنه - كما يقول - يفضل أن يتملق السيد وزير الداخلية على أن يتملق بقال الحي». والواقع أن بطله جمهوري، مطرود من المدرسة متعددة الفنون بسبب آرائه. ويتوصل أبوه، الصيرفي ذو الغنى والنفوذ، إلى تعيينه ملازماً في فيلق الرماحين في موقع عسكري بنانسي. ويكتشف لوسيان هناك المجتمع المحلي الملكي، الذي يعيش الخوف والجناسوسية. فالشاب يفيض أوهاماً يسقط بعضها تلو البعض. فقد كان يحسب أن الجيش يُجسد الضمان الحقيقي لمصالح الأمة، لكنه لا يتأخر في إدراك أنه لا يفيد الحكومة في شن الحرب بقدر ما يفيدها في إخماد ثورات المواطنين المقموعين. ولذلك يخلي حماس الضابط الشاب، الذي لا يقبله رؤساؤه من جهة أخرى، يخلي المكان للتنفيذ الدقيق للتعليمات ويجد لوسيان نفسه ملزماً بقضاء أيام رتيبة في مشاغل تافهة. فيزداد اهتمامه على سبيل التبطل بالمجتمع المحلي، الذي أكرم وفادته بسبب ثراء أسرته وما يوفره له اسمه الفلمندي من امتياز. لكنه لا يستطيع البقاء بعيداً عن دساتر الملكيين

ومؤامراتهم التي يقودها الدكتور دي يواهي المقلق. غير أن لوسيان كان يوشك أن يموت ضجراً، لو لم يقع في حب أرملة شابة ذات مشاعر رومنسية رقيقة، أرملة تنتمي إلى أسرة تتمتع بنبل المحلة القديم. لكن البطل، على أثر إحدى الحُدَع، يُحْمَل، خلال مشهد وُصِف ببراعة، على الاعتقاد بأن المرأة الشابة حامل من أحد خصومه. وحينها يتخلى لوسيان عن مشروع الزواج من السيدة ده شاستلي أو اختطافها، مع أنه يعلم علم اليقين بأنه الوسيلة الوحيدة لتهدئة نفسه المحتدمة. ويغادر نانسي، وقد ثبتت الأكاذيب والشائيات هتمه. وعند وصوله إلى باريس، ينجح في الحصول - بفضل تدخلات أبيه - على منصب هام في وزارة الداخلية، ويُنْعَثُ في مهمة إلى الريف «لإجراء» الانتخابات هناك. وهي فرصة لاستبدال ليصور لنا عمليات العصر الانتخابية في تفاصيلها، والدور الحاسم الذي كانت تلعبه فيها حكومة لوي - فيليب. وهناك يوقف البطل مهمته. وتؤدي وفاة أبيه إلى خراب أسرته. ويعيد لوسيان الأمور إلى نصابها بشجاعة، لكن ما إن يضمن لأمه حياة مقبولة، حتى يبدل جهداً أخيراً للحصول على منصب دبلوماسي، وتنتهي الرواية بسفر لوسيان إلى روما. هناك كان لابد من أن يبدأ القسم الثالث الذي عدل ستدال عن كتابته. ومن ثم تظل الرواية معلقة. ونعلم من ملاحظات ستدال أنه كان عليها أن تنتهي بزواج لوسيان والسيدة ده شاستلي. وتبعث هذه الأخيرة بلوسيان إلى نانسي ليقوم لها بتحقيق عن الحيانة المزعومة. ويعود لوسيان

بعد ثمانية أيام. ومن ثم نتبين الهدف الذي كان ستدال يرمي إليه والذي حقق جزءاً منه، ألا وهو : إثبات كيف تكون نفس نبيلة وحساسة في صراع مع المجتمع الشرس المنافق. وإذا يروي ستدال عن المراحل القاسية التي على شاب أن يمر منها، وهو يبحث، عبثاً من جهة أخرى، عن مهنة يخدم فيها الدولة خدمة شريفة، فإنه كان يكتب رواية أخلاقية شبيهة بروايات بلزاك، ولكن بنبرة شخصية وذاتية خاصة به، ترسم منظرًا عاماً عريضاً للمجتمع كما يراه «شاب وهبته السماء بعض الرقة في الروح». وطبعاً، إن شبابه وآراءه الجمهورية الهوجاء هي التي يسند إليها ستدال نغم بطله وصراخه الخرقاء ورعونته العاطفية واستقامته. ويحرص على ألا يتبناها. ومع ذلك، لم يكن يبدو له هذا الحرص كافياً، مادام ينتظر فرصاً أفضل لنشر كتابه. ولعل رواية «الأحمر والأسود» كانت إخبارية عن القرن 19 (فذلك هو عنوانها الفرعي في طبعها الأولى من جهة أخرى)، لكن ستدال كان معذوراً في استخدام حدث تافه أصيل وعام جداً؛ أما مغامرات لوسيان، فقد كان - على العكس من ذلك - مسؤولاً عنها تمام المسؤولية. إن لوسيان لوين هو ستدال، وذلك ليس بالنظر إلى أحداث حياته، بل بعقليته؛ إنه بمواقفه وردود فعله ستدال وهو في العشرين من عمره. أما الشخصيات الثانوية، فقد اختارها من محيطه : فنحن نعلم مثلاً أن السيدة ده شاستلي صورة حية لعشيقتة الإيطالية، ماتيلدا فيسكونتيني؛ لكنه

كعاداته، أعاد تركيبها، مستفيداً من ملامح شخصيات حقيقية عديدة كي يخلق منها شخصية روائية واحدة. إن رواية «لوسيان لوين»، وإن كانت غير مكتملة وأحياناً ناقصة بعض النقص، هي إحدى روايات ستدال الثلاث الكبرى؛ إنها في نظرنا كتاب عظيم القدر، لأنها تتيح لنا، مثلها في ذلك مثل رواية «هنري ميلار» ورواية «ذكريات التبجح»، أن ندخل إلى معرفة تلك الشخصية الفريدة التي كان ستدال يمثلها، ولأنها تطلعنا أيضاً على طريقته في كتابة الرواية، على وساوسه، على وعيه المهني النموذجي، على تلك الروح النقدية التي ما فتئ يخضع لها نفسه وأعماله الأدبية.

اللورد جيم (LORD JIM) [229، 243، 256]. رواية للكاتب الإنكليزي جوزيف كونراد، نشرت عام 1900. يأمل ولد اسمه جيم في أن يعيش حياة مليئة بالمغامرات، فيصمم على أن يصبح بحاراً. وهكذا يبحر يوماً على متن باخرة قديمة تنقل حجّاجاً. وتهب عاصفة تكاد تفرق السفينة. فيستسلم جيم لغريزة الجبن التي تهجع في أعماق كل إنسان، فيصعد مع ثلاثة شجعان آخرين إلى زورق الإنقاذ الوحيد الشاغر، ويتركون الباخرة وحمولتها كلها. وتنجو الباخرة بأعجوبة، بعد أن تمكن زورق فرنسي مسلّح من جرّها إلى البرّ. ويفتح تحقيق في الحال؛ ويخرج منه جيم مسربلاً بالعار وأقل سعادة من رفيقه. ويسعى رجل طيّب، هو مارلو العجوز، في اكتشاف سرّ هذا الجبن. ويريد أن يساعد جيم على بناء حياته من جديد

ويوصي عليه أصدقاء له مقيمين في الشرق. وهكذا يصير البطل موظفاً تجارياً بحرياً، فينتقل من ميناء إلى ميناء، دون أن ينوق طعم الاستقرار أبداً، لأنه ينوي أن يعيش متسترّاً على الدوام. وفي آخر المطاف، يلتقي بمهرب ألماني غريب، اسمه شتاين، فيرسله إلى باتوزان، وهي جزيرة بعيدة عن الأرخيل الساحلي، الذي هو مسرح صراعات أهلية طاحنة. ويفلت جيم بأعجوبة من أكثر من مؤامرة. وفيما بعد يصير زعيم حزب ضورامان، أحد أصدقاء شتاين القدامى؛ وبذلك يتمكن من هزم علي، الرجل الجشع، ومن إحراز ثقة الأهالي. وسرعان ما تصير قوته وشجاعته مضرِباً للأمثال. ويتسم له الحبُّ في شخص بيو، بنت امرأة مالكية تزوجت لتوها مرة ثانية بكورنيليوس هذا الذي حل جيم محله. ويبدو أن ماضي جيم لم يعد غير ذكرى سيئة. لكن إذا رجل أبيض، تتعبه باخرة إسبانية بسبب التجارة غير المشروعة، ينزل في باتوزان: هذا السير يُدعى براون. وهو يعلل النفس بأمل إعادة تكوين ثروته عن طريق زرع الفتنة في البلاد. فبينما يتهيأ الأهالي للمقاومة، يسمح جيم لبراون بأن يرحل، شريطة ألا يؤدي براون هذا أحداً. ولكن بلا جدوى: ذلك بأن هذا الأفاق يعمل بنصائح كورنيليوس الذي يضمركها شديداً لجيم، فيباغت الأهالي الواثقين ويذبحهم، قاتلاً في الوقت نفسه ابن ضورامان. أما نهاية جيم، فقد كانت نهاية مأساوية. فهو يفقد ثقة بني جلدته مرة أخرى. وهكذا لا يصغي لتوسلات عشيقته بيو، كما لا يصغي لتوسلات أصدقائه، ولا

يُعدُّ هينكفوس، المُخرج، تمثيلية مستمّدة من أقصوصة لـ **سيرانديلو** هي: «وداعاً، يا ليونور». وتشكّل الغيرة موضوعتها. ولا يفكر المخرج غير المبالي بمراعاة روح العمل الأدبيّ إلا في الدفاع عن إبداعه. ويخفض مستوى المسرحية في إخراج ذي نكهة شاذة. ويرفض الممثلون، الذين يُملَى عليهم تمثيل محدّد بدقّة، يرفضون أن يلعبوا كالدّمي؛ ويطالبون بأستلهام النص، والاسترشاد بالانفعال. ويظلّ الصّراع بين الممثلين والمُخرج خفياً مكبوتاً دائماً؛ ولا يتجلّى إلا من خلال نقد لاذع مطوّل، شديد الطول موجّه لإخراج القرن العشرين، الأمر الذي يسمح لـ **سيرانديلو** بآثار مشهدية عظيمة. فالمسرحية لا تنمو وتتفجّر إلا عندما يُطلق العنان للممثلين ليفعلوا ما شاءوا بأنفسهم: لقد تزوّج **ريكوفيري** بفتاة اسمها مومينا، وهي إحدى الأخوات الأربع اللّاتي كنّ يؤوين بلطفٍ مبالغ فيه الضبّاط المقيمين في البلد. لكن ما كاد يتزوّد بها حتى غار من ماضٍ لا يستطيع أن يسيطر عليه. فيحبس زوجته ويمنعها من التزيّن بل حتى من تصفيف شعرها: هكذا يتمنّى لو قتل صورة تلك التي لم تكن إلا فتاة تُغازل في بيت أبيها. وتعود إحدى الأخوات، التي صارت ممثلة، تعود إلى البلاد للعب في مسرحيّة «قوة القدر». أمّا مومينا، فلم تعد اليوم غير نفاية بشريّة بئيسة. وتذكّر شبابها: فعندما كانت تذهب إلى المسرح مع أخواتها، كانت حينها صغيرة جميلة. وينبعث الماضي بينا كانت الأوبرا تجري وقائعها. وهذه إحدى أكثر طرائق **سيرانديلو**

يحاول حتى أن يبرّر مسلكه: فما أنه يقف أمام **سورامان** أعزل مجرداً من كل سلاح، يجندل كما يُجندل الكلب.

حقاً، إن الحكاية التي يرويها **مارلو** العجوز من أولها إلى آخرها، يمكن أن تبعث الملل في نفس القارئ أحياناً، بالرغم من إيقاعها الذي يطابق كلّ آلام البطل وعذابات. ويجعل التعاطف الخارق للعادة الذي يديه المؤلّف تجاه البطل، حتى في أسوأ سقطاته، يجعل هذا العمل الأدبيّ واحداً من أرفع التعابير عن الأخوة البشرية.

الليلة نرتجل (QUESTA SERA SI RECITA) (A SAGGETTO) [247]. ملهاة في ثلاثة فصول للروائي والمسرحي الإيطالي **لويجي سيرانديلو** (1867-1936)، مُثّلت عام 1930. ويشكّل هذا العمل الأدبيّ جزءاً من الثلاثية التي سمّاها المؤلّف «عن المسرح في المسرح»، والتي تنطوي على كل الصراعات الممكنة بين مختلف عناصر العرض المسرحي: من مؤلّف ومدير وشخصيات ومتفرّجين. وتنتمي إلى هذه الثلاثية التي تدور حول جوهر المسرح، مسرحيّة «ست شخصيات تبحث عن مؤلّف»* ومسرحية «كلّ على طريقته». إننا هنا لا نجد الشخصيات في تعارض مع الممثلين ولا المتفرّجين في تقابل مع الممثلين كما يحدث في الجزءين الآخرين من الثلاثية، بل نجد الممثلين في تحالف على المخرج. وتتميّز هذه الملهاة عن العمل الأدبي الكامل لـ **سيرانديلو**، بأحتدائها ومحواراتها الرائعة الخاصة بالكاتب الصّقلي.

الجمامة»* ورواية «السفراء»* ورواية «الكأس الذهبية»*. وكان سلفاً مؤلف رواية «رودريك هُدسن» (1876)، و«الأمريكي» و«ديزي ميلر» وتلك الرائعة الأصبلة التي تحمل عنوان «صورة شخصية لامرأة».

في رواية «ما كانت ميزي على علم به»، نرى هنري جيمس، الذي كان دائماً روائياً مهووساً بالتقنية، يتبنى بصرامة مطلقة مبدأ «وحدة مركز الرؤية». فكل الشخصيات، كل الأحداث تُنقل لنا كما تراها الشخصية الواحدة - التي هي ميزي الصغيرة - وتعيشها.

وتنفتح الرواية على دعوى الطلاق حيث المحكمة، التي مارست حكماً سليمانياً، تمنح لكل من الوالدين حق الاحتفاظ بالبنية ستة أشهر من السنة. وهكذا ستجد ميزي نفسها وقد صارت الرسول، غير الواعية في أول الأمر، ثم الصاحبة أكثر فأكثر، للغيب والكراهية التي يكتنّها أحد المطلقين للآخر. وستنتقل من مربية إلى أخرى. وستتاح الفرصة لإحداهن، وهي الآنسة أوفرمور، الجميلة غاية الجمال، والتي جنّدتها الأم، ستتاح لها الفرصة بأن تتعرف على بيل فارانج، الأب، وهي تعيد ميزي إليه. إن ميزي هذه التي كانت ذريعة في البداية، ستصلح فيما بعد صلة وصل بين الآنسة أوفرمور وبيل فارانج، الذي سيأخذ المربية الجميلة عشيقته له. أما أم ميزي فستلتقي بالسير كلود الوسيم، الذي ستزوجه في آخر المطاف. وسيصبح ذلك للآنسة أوفرمور أن تجعل بيل فارانج يتزوجها. وبما أن كلا من

إيحاء؛ وبالفعل، ففي الوقت نفسه الذي تحكي فيه البطلة للأطفال قصة الأويرا، فإن قصة شبابها هي التي تستحضرها، وتغني لهم «وداعاً يالينور». لكن عندما تصل الممثلة التي تمثل مومينا في أكثر لحظات حياتها ألماً، تسقط على قفاها وقد قتلها قوة أدائها بالذات. عندئذ يتدخل المخرج ليؤكد، منتصراً، تصوّره الخاص للعرض المسرحي المذهل تماماً. ونادراً ما برهن بيرانديلو، كما في هذا المشهد، على نفاذ بهذا القدر من التأثير والعطف الرقيق. لكن هذه المشاعر تنتثر في حوار غير محكم بما فيه الكفاية؛ ثم إن جريان الأحداث على ثلاثة أصعدة متراكبة (في القاعة أو على الخشبة أو في المقصورات) لم يكن ليتدارك هذا الانتثار. ويمكن القول إن الجيرانديلية قد خنقت بيرانديلو. - تر. عربية: سلسلة «من المسرح العالمي»، وزارة الإعلام - الكويت.

ليتره (LITTRÉ) [177].

لفز ستافورد (THE SITTAFFORD MYSTERY) [207].

م -

ما كانت ميزي على علم به (WHAT MAISIE KNEW) [201، 207]. رواية للأمريكي الشمالي هنري جيمس* (1843-1916)، صدرت عام 1897. لم يكن جيمس قد كتب بعد الروايات العظمى التي توجت حياته الأدبية، وأعني رواية «جناحا

أبوي ميزي قد تزوج من جديد بشخص آخر، فإن وضعية الفتاة الصغيرة ستتغير من النقيض إلى النقيض. فإذا كان الأب والأم، اللذان كان كل منهما منشغلاً بأن يَحْلِفَ الآخر في نفس الطفلة، إذا كانا يدلّانها، فإنهما الآن لا يشغل بالهما إلا همّ واحد، ألا وهو: التخلص من ميزي وتركها للطرف الآخر، لأنها صارت شاهداً يزداد صحواً وعرقلة بازديادها سرّاً؛ وكانت ميزي ستكون تعيسة جداً لو لم تل عطف مربية عجوز هي السيدة ويكس، التي فقدت بنية لها في عمر ميزي تقريباً والتي نقلت إلى هذه عطفها الأمومي المحبّط. غير أن ميزي، وقد صار لها الآن أبان وأمان، ستجد مشقة في أن تجد نفسها في هذا الوضع الجديد. وستكون البلبلة كاملة يوم سيسقط السير كلود، زوج أمها الثاني، في حبّ أوقرمور الأنسة سابقاً والزوجة الثانية لأبيها - الذي ربه كونتيسة عجوز دميمة جداً وغنية جداً. وتنتهي الرواية بمشهد تحاول فيه الأنسة أوقرمور إقناع ميزي بالبقاء معها ومع السير كلود. لكن الطفلة تنصرف مع السيدة ويكس، الكائن الوحيد الذي تحس بأنها تشبث به حقاً.

إن الوسط المجتمعي هو وسط المجتمع الإنكليزي الصالح، الوسط الذي يستحضره هنري جيمس ويحكم عليه بتحكم عال، مع أنه اختار فتاة صغيرة ملاحظاً ولسان حال. وذلك يشكل انتصاراً تقنياً آخر. وفي الوقت نفسه، يتمتع تحليل العواطف بدقة وتحرف يجعلان القارئ مبهوراً مشدوهاً. إن إعادة خلق روح وحساسية طفوليتين، والعالم المحيط

بها، هي إحدى قمم فن عالم النفس. وقد جعلت هذه الرواية الجميلة النقاد يعتبرون هنري جيمس بحق رائداً بارزاً لمارسيل بروست.

مانون ليسكو (MANON LESCAUT) [60، 76، 210، 228-229، 235، 243، 249، 268، 273 (هـ 43)]. أعلنت جريدة «أمستردام»، في عددها الصادر بتاريخ 22 ماي 1731، نشر المجلدات الخامس والسادس والسابع من «مذكرات رجل وجهه زهد في الدنيا» * لأول مرة (وكان المجلدان الأول والثاني قد صدرا عام 1728 والمجلدان الثالث والرابع قد صدرا عام 1729). وكان مؤلفها هو أندريه - فرانسوا پريشو ديكريل، الذي يقال له - منذ ذلك الحين - الأب پريشو، وهو راهب بندكتي سابق في سان - جرمان - دي - پري. ولم يتأخر الجمهور طويلاً عن تبين الاهتمام الخاص الذي كان يُولى للمجلد السابع من هذه «المذكرات...»: فقد كان هذا المجلد يتضمن قصة «مانون ليسكو». وقد أعيد طبعها في ياريز عام 1733، في جريدة «أمستردام»، ثم نشرت نشرة ثانية، في السنة نفسها، وحملت لأول مرة عنوان الرزية: مغامرات الفارس دي كريبو ومانون ليسكو (ولم يتبن پريشو عنوان «قصة الفارس دي كريبو ومانون ليسكو» إلا سنة 1753، تاريخ الطبعة النهائية). لكن الكتاب يصادر بتاريخ 5 أكتوبر 1733. وتعطينا رسالة من مانو ماري إلى رئيس المحكمة بوهي، تعطينا فكرة عن ردود الفعل

الحقودة والسخيفة التي تثيرها قراءة رواية «مانون...» لدى «المحافظين»: «هذا الكتاب البغيض يباع في باريس وكان الناس يتهاقون عليه كما يتهاقت الفراش على النار، التي كان يجب أن يحرق بها الكتاب ومؤلفه». ويضطر پريغو، في السنة التالية، إلى الدفاع عن نفسه في يومياته «التأييد والتفنيد»، ضد المنتقسين من قيمة روايته. وفي سنة 1735، تصدر طبعة جديدة من رواية «مانون ليسكو» بأمر من وزير العدل. ولا بد من انتظار السنة التالية كي تهدأ الضجة التي أثرت حول هذا الكتاب بعض الهدوء. وفيما بين سنتي 1737 و1751، تتابع إعادات الطبع في باريس وأمستردام. وقد ترجم إلى الألمانية ونشر في ستوكهولم عام 1745. وفي سنة 1753، كرست الطبعة الجميلة التي طبعها دييدرو وزينت بثانية رسوم مطبوعة كرست مجد رائعة پريغو. وقد ضحح المؤلف هذه الطبعة النهائية وزاد عليها. ولا بد من أن يؤسف فيها على أن حادثة الأمير الإيطالي التي أضافها، والتي تبدو لحمتها ظاهرة للعيان، تقطع نفس الرواية اللاهث وتخلط نبرة مفرطة العبث بمحاكاة دي كرو المؤثرة.

واليكم تحليل الرواية، «التي يبدو عملها مؤرخا باستعمال النفي إلى لونهانا، الذي مورس خصوصا عام 1719 وتوقف عام 1720: هكذا يكون دي كرو - حسب بعض إشارات النص - قد التقى بمانون في حوالي سنة 1717، ويكون العمل قد دام سنتين قبل ذهابه إلى أمريكا، ثم أيضا حوالي سنتين حتى عودة الفارس إلى أوروبا» (پ).

فريمي). يلتقي المركيز د...، بطل «مذكرات رجل وجهه زهد في الدنيا»، يلتقي في پاسي - سور - أور بشاب (هو دي كرو) يرافق، وقد أخذ منه اليأس كل مأخذ، عربة نساء موجّهات للنفي إلى أمريكا الشمالية، وبينهن حبيبة قلبه. وبعد هذا اللقاء بستين، يجد الشاب نفسه، وهو عائد وحده من أمريكا، يجد نفسه مرة أخرى في حضرة المركيز، فيروي له مغامراته المؤثرة. فالفارس دي كرو من أسرة فاضلة في نواحي أميان، ولذلك أكمل دراساته الفلسفية في هذه المدينة، حيث التقى بفتاة مجهولة الهمة أعنف حب من أول وهلة. وإذا سيطر عليه حبها، يغش أبويه ويخدع تييرج، أفضل أصدقائه، ويذهب بالفتاة (مانون ليسكو). ويختبئ العاشقان في باريس. وبعد وصولهما بيضعة أسابيع، تؤوي مانون، التي تحب دي كرو، ولكنها متلهفة على الترف، تؤوي في السرّ مزارعا عاما غنيا، هو السيد ده ب. ويعلم دي كرو بخيانة مانون ويرى نفسه، تقريبا في الوقت نفسه، وقد قبض عليه خدم أبيه وساقوه بالإكراه. وحينها يكتشف أن مانون، المتفقة مع ب، قد كشفت مأواه لأبويه. وإذا أرهقتة خيانة عشيقته المزدوجة، يقرر الدخول إلى مدرسة سان - سولپيس. وبعد ذلك بسنة، وبينما كان يواصل في الصوريون تدريبا عموميا في اللاهوت، تأتي مانون، التي علمت بخلوته، تأتي لتراه في المساء نفسه في ردهة مدرسة سان - سولپيس ولا تجد أي مشقة في استمالته من جديد. فيتبعها دي كرو في الحال ويذهب ليستقر معها في شامبو. لكن

إلى أمريكا مع بنات الهوى. وعندما يستبدُّ اليأس بسدي كروي، يقرر أن يهاجم القافلة الإصلاحية، بمساعدة بعض العملاء. لكن هؤلاء يرتدون في آخر لحظة، ويضطر الفارس إلى أن يتبع مانون حتى أورليانز الجديدة. وتطهر التعاسة العاشقين، فيحسبان أنهما يستطيعان أخيراً أن يعيشا عيشة كريمة منتظمة، فإذا سينلي، ابن الحاكم، يغرم بحانون ويريد أن يتزوجها. فيبارز دي كروي غريمه سينلي ويجرحه جرحاً بليغاً؛ ويلوذ العاشقان بالفرار. وتموت مانون في الصحراء ضنًى بين ذراعي دي كروي، الذي يحفر بيديه حفرة يوارى فيها جثمان معبودته. ويحصل سينلي على العفو من منافسه، بعد أن برأ من جرحه. ويعود دي كروي إلى فرنسا وقد تملكه اليأس والقنوط. - تر. عربية : الحب في العذاب : مانون ليسكو، مطبعة الهلال، القاهرة، 1954.

مارترو (MARTEREAU) [188]. رواية نُشرت عام 1953 للكاتبة الفرنسية نتالي ساروت* (ولدت عام 1902). منذ أن تعاطت النساء الأوروبيات الأدب، ونحن نراهنّ يتفوقن في التحليل الصبور والدقيق لأوساط محصورة جداً، هي الجماعات العائلية خصوصاً. ولعل هذا النوع الذي يمكن نعتة بالحميمية يوافق طبيعتن وحساسيتن اليقظة على الدوام وإحساسهن بالفوري والمكتسب وتحفظهن من الأبنية الذهنية الواسعة الطموحة غير الأكيدة. وهو نوع لاشك في أنه نابع من المكانة التي كنّ يشغلنها، ومازلن، بكيفية عامة إلى حدما، في المجتمع

سرعان ما تعي مانون من الريف وتحصل من عشيقها على إذن بالذهاب إلى باريس للإقامة فيها. وفي أثناء ذلك، تلتقي بأحد إخوتها، وهو حارس خاص في باريس. ولا يفكر ليسكو، قليل التردد، إلا في استغلال الشباب. غير أن حريقاً يشب في شقتهم، فيأتي على كل ما لهما. ويدرك أن مانون لن تقبل أن تتحمل أي حرمان، فيقترض أولاً مئة بَسْتُول من صديقه تييرج، ثم يدخل - بدعم من ليسكو - في جماعة مقامرین. وصار يستفيد من ذلك أرباحاً طائلة، لما قرَّ خادماه بماله. وحيثُ اقترح ليسكو على مانون أن تلجأ إلى هبات ج. م. العجوز؛ ويغتاظ دي كروي أولاً من هذا الاقتراح، ولكنه يقبل أخيراً أن يلعب لدى هذا الشيخ دور أخي مانون. لكن سرعان ما يُكتشف الثَّصِب. وتُحبس مانون في المستشفى العام، مع المومسات، ويُسجن دي كروي في سان - لازار. وسرعان ما يهرب منه بمساعدة ليسكو وينجح في تخليص مانون، بعد أن ينكرها في زي رجل. ويلجأ الهاربان إلى شاتيو. وهناك يُغرم ابنُ ج. م. أيضاً بحانون. وتُقع مانون دي كروي بأن ينتقم من الأب بابه. غير أنها تُمنح قصراً وعربة فاخرة ومبالغ مالية ضخمة... ويقاوم دي كروي في بادئ الأمر، ثم يقبل أن يصير شريك عشيقته في محاولات الإغراء، لاسيما أنها تسيطر عليه سيطرة مطلقة. وفي نهاية المطاف، يوقف العجوز ج. م. العشيقين اللذين يُساقان إلى شاتلي. ويسأل والد دي كروي، المتفق مع ج. م.، يسأل أن يُطلق سراح الفارس، على أن تنفي مانون على الفور

الغربي. وتالي ساروت، التي تواصل خط سير الرواية فيرجينا وولف، هي أبرز ممثلات هذا التيار وأحدثهن. وهي تنقل على هذا الصعيد الخاص نزعات الفن الروائي الراهن وتقنياته. ومن الناحية النظرية، يبدو مثل هذا المشروع مراهنه كلية. وهو، من الناحية العملية، يحقق بصدق تام. ويقوم شراء إحدى الملكيات حبكةً وحدثاً لروايتها. والشخصيات التي تُقدّم لنا فيها مجرد لقطات مغمورة بالغياب. فلم تنل إلا شخصية واحدة أسمها، الذي عُنون به الكتاب. أما الشخصيات الأخرى، فهي العم والعمة وأبن الأخ و بنت الأخ. وهذه الشخصية ذات الاسم المحدد هي السارد، بل - مادام لا يروي قصة منظمة - هو مسجل قد يوسع ما يدركه وقد يؤوله؛ وقد يفتح أو ينكمش بحسبها يوفر له هذا العمل الراحة أو الضيق. وهو شاب مزخرف مبدئياً ولكنه لم يحقق شيئاً يذكر حتى الآن. ولا ينبغي له أن يتعب. ثم إنه لا شيء يمنعه من أن يعيش مادام عمه يكسب جيداً ما يلبي له به حاجاته. وبأختصار، يُسرُّ شاب عاطل مثقف ومسقام بألعاب خيال ربما مثارة، لأن الآفاق الشاسعة تنقصه. وللمحيط الذي يوجد فيه أهمية قصوى عنده. ولذلك هو دائماً متنبه، مخافة أن يتلف هذا المحيط. ولا يني المرء يتأرجح في العلاقات البشرية بين قطبين هما: الانسجام والتعارض. والغالب أن أحدهما يستقر على اللوام، منذ الاتصالات الأولى. ولكن المألوف بين زوجين أو داخل أسرة، هو التناوب. إذ يحدث تنازل أو يُرفَض، ويُقال

الكلمة اللطيفة أو العنيفة قليلاً، ويُنطق بلهجة حارة أو جافة، بل يُصنّت، إنه تافه ومع ذلك هذا يكفي، تفتح النافذة المعلقة، وتنغلق النافذة المفتوحة. والآن، لنلاحظ عن كتب أناساً وهم يتحدثون. فأحاديثهم عادية، ولا أهمية لها على الإطلاق. وقد يمكن الاعتقاد بالآ شيء يحدث ولكن لو أمعنا النظر لاكتشفنا نوساناً خفيفاً، تتابعاً متحسناً صامتاً محترساً للحركات يحجبه مداها الضعيف عن الأعين الساهية. وبما أن تالي ساروت ترجع كثيراً إلى النبائي، فإنها تطلق أسم الانتحاءات على تلك الحركات التي تكاد لا تدرك أحياناً، والتي تلتصق بالغير تارة وتنطوي على ذاتها تارة أخرى. والشخصية التي تعطيها الكلمة تحدثنا عنها حديثاً استثنائياً إن صح التعبير. فهي تتبّعها بإصرار عالٍ مكبٌ على جزئيات دقيقة ذات دورات نزوية. فتتصد في ذاتها وحواليها ما يُحدثها، وتدوّن بابتهاج أو بأس الأمارات التي تنم عنها، وتحرص على تقويم حديثها. وعندما يُخلف حديثاً هماً في عقلها أو قلقاً في صدرها، وهو ما يحدث عادة، فإنها تستأنف هذه المعطيات المتحركة والهشة، دون عياء، وتحاول - كالعنكبوت التي تنسج شعها - أن تعيد تشكيل حالة مُكالمها النفسية ورسم منحني سيرها، وتمديده إن اقتضى الحال، وأن تخمّن الهدف الذي تسعى في بلوغه جاهدة. وغالباً ما يحدث أن تحس، فور انتهائها من بناء الصرح، بأنها قد أخطأت فتسقطه بغضب شديد، وتستأنف بناءه على أسس جديدة. وعندما تعتبر نفسها راضية أخيراً، وتقتنع بأنها على حق،

فإن الشخصية المعنية بالأمر ذاتها هي التي تكذبه تكذيباً جلياً بأفعالها اللاحقة.

وتبيّن أن فتالي ساروت تستكشف مجالاً خاصاً تماماً، ينتمي إليها شخصياً. فقبلها، لم يكن قد وقف أحد عند فحص هذه الإواليات، ولم يكن قد أشبه أحد في غناها. ويلدُ للمرء اكتشافها عند قراءتها، والاهتمام بدقة ملاحظاتها، والآنجذاب لدقة أوصافها. هذا، فضلاً عن أن طريقتها الحيّة جداً في عرضها تنقذها من الرتابة المملّة.

مجلة العالمين (LA REVUE DES DEUX MONDES) [67]. صدر العدد الأول من مجلة العالمين لأول مرة في باريس، 12، زنقة بلشاص، فاتح غشت 1829. وقد أسسها بروسبير موروا وسيكور - دوپرون. وفي سنة 1830، ابتلعت صحيفة الرحلات (le Journal des voyages) وقد امتلكها الطابع أوقري الذي استلحق به مساعداً شاباً في السابعة والعشرين من عمره، من ساقوا، هو فرانسوا بيلوز. وصار هذا الأخير رئيس تحرير في فبراير 1831 ومنذ يوليو، أخذت المجلة تنشر دفعتين في الشهر. وتحت إدارة بيلوز الحاذقة، جمعت المجلة كل المؤلفين المشهورين. وقد ساهم فيها شاتوبريان، ولامارتين، وستندال، وديما الأب، وهيغو، وبلزاك، ومارسلين ديورد - فالور. وكشف فيها ألفريد ده فيني، وجورج صاند، وألفريد ده موسيه، وميريميه، وسانت - بوف، وجيرار ده نرقال، وتيوفيل كوتيه عن موهبتهم. وفي سنة 1855، نشرت سبعاً وعشرين صفحة

من أشعار مغمور هو شارل بودلير. وإذ أقامت جسراً بين فرنسا والخارج، كشفت إيفان توركنيف، منذ سنة 1855، وطلبت مقالات عن أمريكا من فينيمور كوبر؛ وعن إيطاليا من الأميرة بيلوجوزو، أو من ج. فيراري أو من الوزير من. ماتيوشي؛ وعن بولونيا من الأمير تشارتوريسكي أو من بولتين كلاتشكو أو من ميشيل بوتشازيندكي؛ وعن الإمارات المولداقية من الأمير نيكولا بيسسكو. ونشرت روايات لدورا ديستريا، وأشعاراً لهنري هاينه، وحكايات لكل من تيوفيل بتزون وبيرت هارت وويلي كولنيز. وتبيّن فهارسها ألا شيء ذا أهمية في العالم يفلت منها. وفي 15 شتبر 1865، قبل أربعين سنة من الطيران المراقبة الأولى، نشر إدكار ساقني مقالاً رائعاً عن الطيران والطيارون. وفي 1877، نشر شارل بيلوز الذي خلف أباه - كتابات لأوجين فرومنتان ولوكونت دليل وفكتور شغبولي وأوكتاف فوني وهيوليت طين. وجدّد فيها فوسطيل ده كولانج، وفكتور دوروي، وكاستون بواسي الدراسات التاريخية. وهنا عرف ميلشور ده فوك أوروبا بالأدب الروسي. ونشر هيهديا سونينات ستكون ديوان «غنائم». وصار بروفتير مديراً عام 1894. وكان الروائيون أو الحاكون آنذاك هم لودوفيك هاليقي وأناطول فرانس وكبي ده موياسان وبول بورجي ورونيه بازان؛ والمؤرخون هم: ألبير صوريل وجوزيف بيديه وألبير فاندال وفريدريك ماسون. ومن 1906 إلى 1915، تحت إدارة فرنسيس شام، ثم، من 1916 إلى

1937، تحت إدارة رونية دوميك اكملت مواهب جيل جديد، يتألف من پير لوطي، وموريس باريس، وهنري ده ريكنسي، وجيرار دوقيل، ورونه بوليسف، وهنري بوردو، وفرانسوا مورياك، وأنا ده نواي، وكابرييل دأونزيو، وكيلينك، وإديت وارتن، وجوزيف كونراد. وحرر رمون پوانكاري، وهو رئيس سابق للجمهورية الفرنسية، حرر إخباريات منتظمة. وجاء ملك بلجيكا ألبير وملك السويد، جاء إلى باريس لرأسا إحدى حفلات غداء المجلة، بعد الرؤساء ميلران ودومير ودوميرك. وفي سنة 1937، صار السيد أندري شومبخ، من الأكاديمية الفرنسية، صار مدير مجلة العالمين وسعى جاهداً في التوفيق بين التقاليد والتجديدات الضرورية. وانضفت إلى الأسماء المشهورة سلفاً، في الفهارس، أسماء ممثلي أجيال أكثر شباباً. فقد التحق ببيير بينوا، وأندري موروا، وهنري ده منتران، وج. كيسل، ولافارد، إلتحق بهم - فيما يخص القسم الأدبي - جول رومان، روجي قرسيل، جان كوكتو، مارسيل پانيول، پول فيالار، هنري طروريا، ج. سيمون، مارسيل موريت، جان أوريه، تيد موني وآخرون كثر؛ وفيما يخص التاريخ والتاريخ الأدبي، انضم إلى لوي مادلان وإلى الدوق ده لافورس، انضم پير كاكسوط ولوكا - ديرطون، وهول ليون، وجان بومبي، وإدكار بولي. وبما أن المجلة مفتوحة دائماً للمواهب الأجنبية، فإنها نشرت «رييقة» لسدافي دي موربي، و«الأم» لسيرل بوك وأعمالاً أدبية لكارسيا كالديرون،

وكونزاك ده رينولد، ومازو ده لاروش، وإليسا لاندي، ورييقة ويست، وإنريك لاريتا، وخوان كوبانارت، وليفيا بوركينز، وفيكي باوم، وأكاتا كريستي، وسالفادور ريس، وألفيس زورزي، إلخ.

ومع احتفاظ مجلة العالمين بطابعها الأدبي، حرصت على أن تدرس مشاكل العالم الحديث الكبرى. وكانت القضايا الوطنية والدولية موضوع مقالات وقعها اللواء ويگان، ليون بيرار، ب. أ. فلانندان، أ. بيني، ألبير ريفو، أندري سيكفريد، روبير داركور، شارل - رو، دانييل هاليقي، فيليب بانيس، پير ليوطي، نيجيلن. وكتب س. - ج. جينيو إخبارية منتظمة عن المالية والاقتصاد السياسي. ودرس الحركة العلمية والطبية موريس ده برولي، الأستاذ رشي، لوي ده برولي، أرمان ده كرامون، الأستاذ بيني، الأستاذ فلي. ونشر فيها لوي كاستيكيكس حكاية رحلاته الجوية الكبرى التي عبر خلالها الأوقيانوس وكل الاتحاد الفرنسي. ومنذ أكثر من قرن، كانت مجلة العالمين انعكاساً لمتخلف تيارات وأشكال الحضارة في العالم. وبما أنها ظلت مستمرة في الصدور بعد خمسة أنظمة حكم أو ستة، فقد عبرت بمقدار، ولكن بوضوح، عن الآراء الليبرالية وأكسبها استقلالها سلطة محققة.

مدام بوفاري (MADAME BOVARY)
[60، 61، 81-82، 113، 120،
132، 201-202، 205، 234،
235، 256، 275 (هـ75)]. إنها أول

عمل أدبي نشره كوستاف فلوير* ضمن «مجلة ياريز» عام 1856 وضمن مجلد عام 1857. وهي تعد أشهر مؤلفاته وأكثرها شعبية بالتأكيد. تبدأ الرواية بقدم «تلميذ جديد» إلى ثانوية إقليم. ثم تتبع المهنة المتواضعة لهذا الولد، الذي صار ضابطاً في الصحة وزوجته أمه بامرأة أكبر منه سناً، تحبه حبا جما، ولكنه يمارس عليها اضطهاداً قاسياً. ويلتقي شارل بوقاري*، في إحدى زيارته الطبية بفتاة لا يلبث أن يغرم بها. لقد كانت إيماً* رؤو ابنة مزارع ثري. فنشأت في أحد الأديرة بين فتيات المجتمع وتلقت تربية حسنة. وقد كان لهذه التربية أثر رئيسي هو: أنها خلقت في نفسها كل ضروب الأحلام الروائية، التي لن تسمح لها الحياة المتواضعة والعاقلة التي يوفرها لها زوجها بتحقيقها. وبعد فرحة الزواج القروي العظيمة التي أحسن فلوير إثارتها بروفق مذهل ودقة ينتزعان الإعجاب، تخيب آمال إيماً: فالزواج لم يجلب لها ما كانت تنتظره. «قبل أن تتزوج، كانت قد ظنت أنها تحب؛ لكن السعادة التي كان ينبغي أن تتأق من هذا الحب لم تتحقق، فكانت تظن أنه لابد من أن تكون مخطئة. وكانت إيماً تحاول أن تعرف المقصود بدقة بالغبطة والهوى والنشوة، التي كانت قد بدت لها جميلة جداً في الكتب». وقد أقنعتها دعوة إلى بيت المركز ده فويسار، والعشاء في القصر، والحفلة الراقصة التي تلتها، والتي رقصت خلالها إيماً مع فيكونت، أقنعتها بأن هذا العالم المسحور، الذي طالما حلمت به، موجود فعلاً. ومنذ ذلك الحين لم تعد إيماً تستطيع تحمل حياتها

المتواضعة. وسيضطر زوجها إلى معالجتها من مرض عصبي. وأخيراً، يستقر شارل بوقاري في ضاحية أهم، هي يونفيل - لآبي، حتى يروح عنها ويسلها بعض التسلية. وقد وصلت إليها إيماً حاملاً.

ومع القسم الثاني، نتعرف سكان يونفيل وخصوصاً السيد أومي* الصيدلي. وتلتقي إيماً منذ استقرارها في يونفيل بكاتب موثق عقود شاب، هو: ليون دوپوي*، الذي «له معرفة جيدة باللياقة وآداب السلوك»، وسرعان ما يندهل ليون، لأنه «لم يتحدث قط، حتى ذلك الحين، لمدة ساعتين متابعتين إلى سيدة». وقد أحدث ميلاد صببة مرحة سعيداً في حياة المرأة الشابة؛ لكن، بما أنها ارتكبت حماقة استصحبها كاتب موثق العقود الشاب إلى بيتها، يُظنُّ «أنها تخاطر بنفسها». وشيئاً فشيئاً، يلجأ الشاب إلى مغازلة زوجة الطبيب. وإذا لم يستطع أن يتغلب على مقاومتها في بادئ الأمر، فإنه أثار لديها اهتماماً رقيقاً به. ومع ذلك، يعتبر ليون إيماً في غير متناوله ويمل هذا الحب الميثوس منه، فيغادر يونفيل إلى ياريز، خائباً. أما مدام بوقاري اليائسة، فتصادف عندئذ شاباً قروياً شريفاً هو رودلف بولانجي. ويشخص هذا المغوي، المفعم لباقة، يشخص لايماً حلمها، لذلك يفلح الشاب في غزوها بأكثر سهولة. وأمام كفاف شارل بوقاري مستعصي العلاج، تفكر إيماً في الهرب مع عشيقها؛ لكن رودلف، الذي أفزعه هذا المنظور، لا يلبث أن يهجرها.

هذه الحبكة تزخر بها أوصاف حية للحياة النورمنديّة، كمشهد جمعية المزارعين الشهير (الفصل VIII)، وحكاية المناورات التقدّمية والمقاومة للإكليروس التي يقوم بها الصيدلي أومي، العلمي والملحد المقتنع. وكان جبن رودلف ضربة عنيفة لإيمّا: فظنت أنها تموت بأساً، ثم استعادت قواها ببطء واجتازت أزمة تصوف. وما إن تماثل للشفاء حتى يرافقها شارل، زوجها، إلى المسرح في روان، فتلتقي فيه من جديد بليون ويضطر بوقاري إلى العودة إلى يونثيل، فيرتكب خطأ ترك زوجته وحدها بالمدينة. وييدي الكاتب الشاب الآن مزيداً من الجرأة، بعد أن اكتسب بعض التجربة في باريس. وتجد إيمّا ذريعة لتعود إلى روان دون زوجها وتصير عشيقة ليون. وهذه العلاقة، يبدأ عندها عهد هادئ، لا يعكر صفوه إلا ضرورة العثور على ذرائع للإلتقاء واختلاق أكاذيب لإخفاء تصرفهما. وفي خضم سعادتها، تحسّ إيمّا باستيقاظ رغبات البذخ في نفسها، فترآك الديون حتى تلبس أبهى الحلل. وتسقط بين يدي تاجر هو لورو [= السعيد]، وهو مراب عجوز أبدى لها أقصى آيات المجاملة واللفظ، قبل أن يطالبها بالأداء ويهددها بالحكم والمصادرة. وبعد بضعة أيام من مقابلتها لورو، تتلقى إيمّا تبليغاً بالحكم الذي صدر ضدها. فعليها أن ترد المبلغ، الضخم عليها، والذي يقدر بثمانية آلاف فرنك في حدود أربع وعشرين ساعة. وتذهب التعيسة، مذعورة، إلى ليون - الذي مل عشيقته - طالبة منه العون، ثم إلى رودلف الذي كان رفضه ضربة قاضية لها.

وتحس إيمّا بالضياع، وكانت تعرف أين يجنّب الصيدلي الزرنبخ. فتستولي على القارورة وتعود إلى بيتها، ويؤوب شارل إلى المنزل، وقد أقلقته خبر المصادرة التي تمت في أثناء غيابه. وعندما ترجع زوجته، تطالب بالآ يطرح عليها أي سؤال، وتكتب رسالة تطلب منه ألا يقرأها إلا في اليوم التالي، ثم تؤوي إلى سريرها بعد أن تجرعت السم، وتموت أمام زوجها المنهار، الذي لا يدري غير أن يكرر لها: «ألم تكوني سعيدة؟ أخطأت في حفيك؟ لقد فعلت كل ما بوسعي أن أفعله، مع ذلك!». ومع مشهد الدفن المدهش، - وهو ذريعة لمشاجرة جديدة بين الخوري وأومي، - يختم شارل بوقاري بـ«أعظم كلمة قالها في حياته: إنها غلطة القدر!».

وذلك فعلاً هو الدرس الذي يستخلص من رواية «مدام بوقاري»، إذا أمكن أن نستخلص منها درساً: إنه مغزى القصة الحقيقية والقابضة للنفس والتي تدور حكايتها حول شبه بريئة تظن نفسها آثمة، حول تعيسة تسقط من خطأ إلى خطأ، نتيجة لذلك التنافر، لذلك التفاوت الذي يوجد بين الفكرة التي تكونها عن الحياة والحياة نفسه. - تر. عربية: محمد مندور، سلسلة عيون الأدب الأجنبي، نشر شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1993.

موي ديك أو الحوت (MOBY DICK OR THE WHALE) [199، 255-256]. إنها رائعة الكاتب الأمريكي الشمالي هرمان ملقل (1819-1891) وإحدى أمّهات كتب الأدب الرومنسي. نشرت في نيويورك

عام 1851، بينما كان مؤلفها في سن الثانية والثلاثين؛ ولن يُقَرَّ بأهميتها إلا بعد زمان طويل، ولا أدل على ذلك من أن الدراسات النقدية الرئيسية التي تُخصِّصت لها، وترجماتها إلى مختلف اللغات، حديثة العهد نسبياً.

و«موي ديك» قصة رحلة صيد مهمّة للحوت، تجري وقائعها في حوالي سنة 1840. ومع أنها كُتبت بعد وقوع الأحداث التي يرويها ملقّل بأكثر من عشر سنوات، فإنها ليست وثيقة مليئة بالحياة والتفاصيل المثيرة فحسب، بل هي قصيدة نثر ملحمة حقيقية. إن الحوت، الذي يباشر المؤلف الانقضاض على مطاردته، صحبة طاقم رجال باخرة «بيكود»، التي تملك ميناء قيدها في نانتكيت، ليس حوتاً عادياً؛ إنه يُدعى موي ديك - هكذا يسميه البحارة الذين رأوه في رحلات سابقة - ومن خصائصه الفريدة أنه أبيض؛ لكن لا نستطيع الأحداث، لأن هذا الكتاب هو أولاً وقبل كل شيء حكاية مغامرات بحرية تستمد من النوع كل مميزاته. في البداية نتعرف إسماعيل* (ولاشك في أنه المؤلف)؛ فهذا الرجل تملكه الرغبة «في الإبحار قليلاً وفي رؤية عالم الماء»، فيسلك طريقه إلى نانتكيت. وبعد أن يقضي إسماعيل هذا ليلة في قرية نيوبدقورد، في نزل «قذف الحوت»، حيث ينام معه كويكيت الجري، ابن جزيرة روكوفوكو (الذي أبحره فيما مضى أحد الحوتين وضاع اليوم في هذا العالم المسيحي جداً)، يصل دون مصاعب إلى جزيرة نانتكيت. يعقد كويكيت صداقة معه، فيتبعه ويتطوع معه على «بيكود» التي

تأهب للإبحار. تُوقع العقود، ولا يبقى إلا أنتظار الأمر بالإبحار الذي سرعان ما يتم. ومن ثم يبدو كل شيء عادياً حتى الآن؛ غير أنه لم ير أحد القبطان بعد وتغادر السفينة الميناء، دون أن يظهر له أثر. ولو لم يتفوه بعض الكوتيين بكلام ملغز في حقه، لما كان للأمر أهمية في حد ذاته. وبعد استطراد قصير يميل إلى البهنة - بشيء من التهريج - على شرف مطاردة الحوت، وإلى منحه ألقاب الشرف إن صح التعبير، يقدم لنا المؤلف، بدقة متناهية، الأعضاء الرئيسيين المؤلفين للنوتية: فعلاوة على مقدمائنا، ها هو ستارباك، ضابط البحرية المعاون، وهو «رجل عظيم جاد»، حصيف، يعتبر الخرافة شكلاً من أشكال الذكاء، لأنه يبرع فيها في البشائر والاستشعارات، ومع ذلك فهو رجل شجاع إلى أقصى الحدود؛ ويساعده شخص يُدعى منطاب، من كاپ كوز، هو اللامبالاة بعينها، غير مكترث بالخطر إلى درجة أن «تعوداً طويلاً كان قد حوّل [عنده] خطر الموت إلى أريكة»؛ لكن ها هو ذا لص ثالث، وهو شاب أحمر الوجه وقوي، قصير وبدين، يُدعى فلاصك؛ فهو مستعد لمقاتلة الحوت، كما لو حقق انتقاماً شخصياً، ولذلك قرّر تدميو بلا رحمة، كلما صادفه. ومن الصيادين بالخطاف، علاوة على كويكيت (المرتبط بشخص ستارباك)، كان هناك تاشتكو، وهو هندي أصيل، يشتغل فارساً في خدمة منطاب، بينما كان فلاصك يرافقه زنجي عملاق، أسود كالفحم، هو أسوبروس داكو. ولا ننس أخيراً أن نذكر من بين الملاحين، بيب، وهو

زنجي شاب كان يعامله رفاقه كالأحمق، لأنه يرى باستمرار «رجل الله موضوعة على دواسة تُول العالم». ولابد لنا من انتظار أن تبلغ ائباخرة أعالي البحار وأن تنقضي أيام عديدة، قبل أن يدخل. وكان لأحاب - وهو رجل معتد بنفسه وربما ضرب الشمس، لو شتمته، - وجه موسوم بنذبة عريضة كابية ألبياض تدل على أن هذه الشخصية الغريبة كانت قد شنت فيما مضى، معركة ضارية على وحش غامض : أوه، ليس مشاجرة فانين، «بل صراعاً كونياً في البحر». لقد كان لأحاب «هيئة رجل آتشيل من أحرقة لحظة لحست السنة النار أعضاءه». وكان ينم عن خاصية أخرى هي أن إحدي ساقيه كانت مصنوعة من ألماج الصقيل لفلك حوت العنبر وأنه حفر حفراً بمثاقب، يحكم فيها ساقه العاجية، حتى يحافظا على توازنه في جميع الظروف. إن الجميع ملازم مكانه الآن ويمكن ألشروع في مطاردة الحوت الأبيض. وسيقودنا المؤلف من تقلبات لأخرى حتى تلك المعركة النهائية والميؤوس منها التي سيشتنها ألقبطان آحاب ورجالاه على موي ديك والتي ستنتهي بمصيبة، في قصف الرعد والبحر الهائج. وفي الطريق، سنصادف بواخر أخرى هي : «يوسيل»، و«صمويل - إندري» في لندن، و«راجيل» ؛ وسيند عن «بيكود» السؤال نفسه دائماً : «هل رأيت الحوت الأبيض؟». وفي أثناء ذلك، ستتاح لنا الفرصة لمعرفة كل أشكال صيد الحوت، والحيل المعقدة التي يقتضيها ذلك ؛ وستندرب على كل المخاطر، وكل ألوان الخداع ؛ ولن يعود أي

شيء سراً. وإلى جانب الحوت الذي يُصطاد، سيتم الحديث أيضاً عن الحوت الذي يمثله النحاتون والرسمون، علماء الطبيعة والملاحون ؛ وستألف مع الحوت المتحجر كما ستألف مع الحوت الذي يُقصب الآن على الجسر. وليس هذا ألتكديس ألعظيم للتفاصيل، فيما يبدو، إلا من أجل تهيء اللحظة التي سيرنسم فيها في الأفق الملتزم الحوت الأبيض، الذي نعرف سلفاً أن له جيباً متفضلاً وفكاً مائلاً. هنا يتخذ اللغز مكانه بمكر وتحويل هذه المغامرة البحرية الجيدة، شيئاً فشيئاً، إلى مطاردة مهووسة لا يتأخر المرء في أستشعار أن نتيجتها ستكون حتمية. حقاً إن القصة طبيعية وإن كانت غريبة ؛ ذلك بأن آحاب كان قد قطع له موي ديك ساقه في أثناء مطاردة سابقة، فأحتفظ من هذا الحادث بمقد شديد، لا يمكن أن يهدأ إلا بأسر خصمه الرهيب الشرس وموته. لكن فكرة تخطر ببالنا فجأة، وهي أن جنون الانتقام هذا يُخفي مرضاً روحياً ؛ ومنذ هذه اللحظة، لم تعد هناك راحة ممكنة، لأن هذا المرض هو مرضنا، مرض البشرية كلها التي تفترسها أغرب ألرغبات. وعندما نبحر على «بيكود»، يبدو في النهاية أن ما نحاوله عبثاً، هو أن نحمل في شباكنا شيئاً كالله نفسه : «كل ما يجنن ويعذب، كل ما يحرك قعر الأشياء ألكدر، كل حقيقة تتضمن قسطاً من ألكر، كل ما يثير الأعصاب ويشوش ألدماغ، كل ما هو شيطاني في الحياة وفي أفكر - كل شر كان، في نظر آحاب الجنون هذا، مشحناً بجلاء وصار قابلاً

للمواجهة في موي ديك. وكان قد جمع على حدة الحوت أبيضاء جُماع السعار والحقد الذي أحسته البشرية كلها منذ عهد آدم وفجر عليها قبلة قلبه المضطرب، كما لو كان صدره مدفع هاون». ولأمر ما كرس ملقّل فصلاً بأكمله من كتابه لتفسير أن البياض هو العلامة الأكيدة لحضور صوفي. في هذه الظروف، لم يكن يسع المغامرة إلا أن تنتهي بفرق مرعب وهائل يفرق فيه كل شيء، عقلاً وجنوناً، حتى لا يظهر - كحطام نجا من كارثة - غير مبرر وجود الكتاب. وبالنظر إلى رواية «موي ديك» من هذه الزاوية، فإنها تحتل مكانة بين بعض الأعمال الأدبية الكبرى التي خلفتها لنا الرومنسية. ومن البديهي أن الجانب الضخم المتراص لهذا الكتاب، وأن الإلحاح الذي يخترقه على ألا تستعمل إلا الصور المستعارة حصراً من عالم البحر وساكنه الممغز والتي تتضافر كلها في إعطاء القارئ إحساساً بوحدة هاجسية، إن هذا وذاك يجعلان من هذه الحكاية أحد النصوص الأكثر سحراً وتصنفانه بين تلك الكتابات التي من أهدافها غير المعلنة أن تتنافس مع واقع الطبيعة والعالم. إن رواية «موي ديك» هي، في حد ذاتها، محاولة لأسر تلك القوى الخفية التي يحدث لنا كشف تدخلها في بعض أحداث كوننا، أسرها في حبكة الحكاية، بفضل استعمال صارم وسحري للغة. إن إرادة إدراج كل شيء في تركيبة واحدة تحمل كل صورة منها على سدة، انعكاساً، وتضفي على هذه الرواية عظمة متكبرة. الأمر الذي يستتبع بنية العمل الأدبي المحيرة: فكل شيء ليس

فيها سوى دركات أو قمماً، لفات ومنعرجات، فضاءات مفتوحة سدى على اكتشاف القارئ الذي لا يتهي. ويلجأ إلى أكثر الأشكال الأدبية تنوعاً. فيأتي بعد المنولوج الداخلي حوارات تصطفق في الريح، كما تأتي بعد الاضطراب العميق صيحات العاصفة. وتستدرجنا أحداثاً لا حد لها ولا حصر، لا شيء يستوجب تبرير حضورها فيما يبدو، تستدرجنا بطريقة لا تُرد، وبطريق أكثر اللفات مباحة، إلى أهداف ألوحيد، المرعب المتبع بلا توقف، والذي لا يُنسى أبداً. وتأتي استطرادات مجردة، تذهب إلى حد الدراسة شبه العلمية للحوتيات، تأتي بوحشية لتقاطع الحكاية، ولكن في الواقع من أجل تعميق اللجة التي ستهوي فيها سفينة «بيكود»، أموالاً ورجالاً. حقاً إن ملقّل لم يخش أن يلجأ إلى أكثر طرائق الرواية السوداء عرفية، وأعني أن الكتاب مرصع بمحادثات غريبة ومشاهد استعارية واحتفالات شبه شيطانية؛ فكل شيء يتضافر لجعل القبطان آحاب كائناً شيطانياً حسب الأعراف الأدبية الأكثر رسوخاً؛ لكن لا شيء يتمكن مع ذلك من تغميض القيمة الرمزية والموترة، الإنسانية بعمق، لهذا الركض نحو الموت. ويسند شعر توراتي قوي الكتاب كله ويضفي على اللغة قيمة نبوية. وبما أن رواية «موي ديك» تنقل صوراً متلائة تُسقط هنا وهناك بصيصاً غير متوقع على هذه اللجة التي تبلور فيها الحياة وأهواؤها، فإنها تفرض على القارئ هذه المغامرة التي لا مخرج منها، وتجعلها مألوفة لديه، على غير ما كان يتوقع: حتى أن

الكتاب يجد في ذاته مبرر وجوده ومنتهاه :
إنه كون مغلق يفتح في قلب الإنسان الذي
لا يُسَبَّرُ غَوْرُهُ، والذي تنهشه أشد الأوهام
جلاءً وجنوناً.

موسى النجى من الماء (MOÏSE SAUVÉ)

[231، 233، 242، 244، 274]

(هـ49). قصيدة غنائية منظومة لسمارك -

أنطون سانت - أمان* (1594-1661)،

الذي حصر موضوعها في حادثة موسى

الطفل، الذي ألقته به أمه في نهر النيل

وأنقذته بنت فرعون. وتوجد في القصيدة

حادثات أخرى وجوداً اصطناعياً، ولكنها

أدرجت إدراجاً بارعاً، بواسطة أحلام أو

حكايات. وأسلوب هذا العمل الأدبي

القصير، ك شعر سانت - أمان كله، الذي

عرف رجوع المجد على أثر الإعجاب الذي

أبداه نحوه شعراء القرن 19، وخصوصاً

تيوفيل كوتييه - وهو إعجاب جعل النقاد

يحصون إدانة بوالو له، - أسلوب رشيق

عظيم النكهة. إن الحكاية تعج بالتفاصيل

المنتارة بذكاء، الأمر الذي يضيف على الوقائع

جواً وشاعرية خاصين جداً، بما أنها تتحاشى

تساهلات النبرة البطولية والبلاغة التي تتلاءم

مع مثل هذا الموضوع. إننا لا نزال نحس،

هنا وهناك، في براءة لغوية معينة، بأثر جماعة

الپلياد. غير أن هذه الخصائص لا توجد في

هذا العمل الأدبي كله، وإنما في أحسن

لحظاته فقط. وتبقى قصيدة «موسى

النجى»، في إنتاج سانت - أمان الشعري،

المؤلف من منظومات قصيرة، تبقى أقلها

شخصية وأقلها دلالة، وذلك بالرغم من

أصالة المجموع وجمال بعض المقاطع.

موت إيغان إلتش (سَمِيرْتْ إِيْقَانَا إِيلِيْشْتَا)

[71، 76، 84]. أقصوصة للكونت

ليف نيكولا إِيْقِيْشْ طولسْطوي* (1828-

1910)، نُشِرَتْ عام 1886. إنها لوحة

آسرة لعادات البرجوازية الروسية وأخلاقها،

من مراعاة للمجاملات، وخسة، وأنانية

ونفاق. وإيغان إلتش ينتمي إلى هذه

الطبقة : فهو يتمتع بوضع جيد في محكمة

الاستئناف، ويسارع إلى تملق رؤسائه،

ويتمتع بالذكاء وله علاقات جيدة؛ وقد تزوج

بميراسكوفيا فيضوروفنا، بدافع المصلحة

وباعث الميل معاً. وبالرغم من أن هذه الزيجة

لم تكن موفقة، فإن إيغان إلتش يؤدي كل

الواجبات التي يملها عليه وضعه البرجوازي

جداً. وبعد سبع عشرة سنة، يُنقل من إقليمه

إلى سانت - بطرسبورغ. ويزداد رضى

بقَدَرِه، فيعمل على تجهيز بيته الجديد بنفسه.

وبينا هو يعلق إحدى الستائر، يسقط

وينكسر وركه. ويكون الأثم عابراً في البداية،

ثم يتأصل بعد ذلك. وسيطر عليه القلق،

فيتنقل من طبيب إلى آخر؛ ونظراً

لثناقضات أقوالهم، يقرر أن يتعاطى المخدرات

وحدها. وفي انتظار ذلك، تزداد حالته سوءاً

على سوء. وعندها يستطيع أن يقدر

اللامبالاة التي يعامله بها الآخرون. وبالرغم

من أنه لا يريد أن يموت، فإن شبح الموت

يطارده. غير أن أحدهم سيهتم به عندما

سيُلزِمه مرضه السرير إلى الأبد : إنه

كِيْرَاسِيْم [= المَدَاوِي النادر]، وهو فلاح

شاب، يعمل بجِد وكَد. ومع ذلك، لا

تزعجه صحة كِيْرَاسِيْم المفرطة الحيوية

والجيدة، بل العكس. فإيغان إلتش

يستحسن حضور هذا الإنسان المتواضع

الذي يعيش خارج الكذبة الكونية والذي يشفق على سيده بإخلاص، ولا يحاول أن يخفيه عنه. أما العاجز، فإنه يُكنُّ المحبة لـ **كيرا سيم**، ويأخذ سراً في تكوين الإحساس بأن حياته لم تكن كما كان ينبغي أن تكون عليه : فكل شيء متهافت في حياته المهنية وفي حياته العائلية معاً. وإذا يقف على عتبة الموت، يتملّكه الرعب من التفكير في ألا يستطيع اكتشاف السبب الخفي لذلك كله. ويبدأ احتضاره بصيحة يأس، تأكيداً أخيراً ونهائياً : « كلا ! أنا لا أريد. وهذه الانتفاضة المتأخرة للإرادة، التي تمنعه من الاستسلام لظلمات الموت في سلام، إنما هي وليدة الاقتناع بأن حياته، وكل ما له خطورة من حواليه، إن هي إلا أكاذيب. وفجأة، يسطع النور في روحه : فهو يعيد فتح عينيه بعد نوبة مرضه، فيشعر بإحساس جديد كل الجدة يملأ جوانحه : فهو يشفق على أقاربه الذين يتجمعون على سريره بكثرة. وكان يود أن يخفف آلامهم، ففسي لذلك همومه وأنانيته. وفي اندفاعه الحب هذه، يتلاشى حتى ألمه، حتى موته : «انتهت الموت، لا وجود لها !»، يصبح إيقان إلتش، ويلفظ أنفاسه مبتسماً. في هذه الأقصوصة المأساوية، يدين **طولسطوي** المجتمع البرجوازي كله بلا رحمة. إذ التضامن البشري، في نظره، هو وحده الذي يستطيع أن يعطي معنى للحياة ويهزم الموت.

مزيفو النقود (LES FAUX MON-)
[238] (NAYEURS)

المحاكاة (MIMESIS) [78]. بحث لـ **إريك أورباخ*** (1946-) يتناول تأويل الواقع عبر التمثيل الأدبي. وهو نظرة شاملة للأدب الغربي، من ملحمة «الأوديسة»* حتى **فرجينيا وولف**، توضح توضيحاً تمثيلاً، بواسطة التفسير الأسلوبى لمقتطفات قصيرة من النصوص، الأطروحة التي بمقتضاها انصهر تقليد الواقع اليومي، المحصور عادة في الأسلوب الركيك وفي كون الهزلي، انصهر مرتين مع مجال الجدّي والمأساوي : في العصر الوسيط تحت تأثير الأناجيل، وفي أثناء «التحرر الجذري» الذي أحدثته الواقعية الفرنسية (بلزاك، ستندال) في القرن 19 قبل الوصول إلى التصور المتفجر للواقعية الحديثة. - ترجم منه إلى العربية فصل «في قصر دولامول»، ضمن : ستندال، مجموعة من المقالات النقدية، تحرير فيكتور برومبير، ترجمة نجيب المانع، نشر وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب المترجمة رقم 90، دار الرشيد للنشر، 1980، ص ص. 53-71.

محاضرات في اللسانيات العامة (COURS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE)
[130].

ميشيل سطر وكوف (MICHEL STRO-) (GOFF) [224 (هـ 71)]. رواية مغامرات لـ **لجول فيرن*** (1828-1905)، نشرت في باريس عام 1876. يُكلّف البطل ميشيل سطر وكوف، قائد سعاة القيصر، يُكلّف بحمل رسالة مهمة إلى مدينة **إيركوتسك**

من جهة بيت سوان (DU CÔTÉ DE CHEZ) (SWANN) [39، 78، 103، 156، 165، 236-237، 276 (هـ 90)، 280].

معارضات ومتفرقات (PASTICHES ET MÉLANGES) [33، 36 (هـ 1)].

مصرف نوسينغن (LA MAISON NUCINGEN) [277، 243، 264، 268-269]. رواية لأونوريه ده بلزاك، صدرت عام 1838 وشكلت جزءاً من «مشاهد الحياة الباريزية» (← «المهارة البشرية»). يهتم بلزاك بتوضيح حياة صيرفي ألزاسي، هو نوسينغن، ونجاحه الباهر، في باريس عهد الإصلاح التي هي باريس لوي - فيليب أيضاً، فأراد في عمله الأدبي هذا أن يرسم منظراً عاماً تاماً عن مجتمع رجال المال. يرغب كودفروا ده بودنور، وهو شاب «متأنق» يرغب في تنظيم شؤونه وإرسائها على قاعدة أكثر رسوخاً، فيعمل بنصيحة وصيه ويبيع إيراداته لكي يكون لنفسه رأسملاً يعهد به إلى الصيرفي نوسينغن، الذي صار مشهوراً. وفي حفلة راقصة يقيمها نوسينغن، في هذه الحفلة بالضبط، يتعرف كودفروا على إيزورا د الدريكي، اليتيمة و بنت الصيرفي الألزاسي ألدريكي، الذي بدأ لديه نوسينغن. ويغرم كل من الشابين بالآخر ويبدو مستقبلهما مضموناً بثروة الصيرفي الذي يدير أموالهما. لكن نوسينغن يتهاً لتنفيذ خطة قادرة على أن تضمن له زيادة هائلة في رأس المال : إنه

النائية، في سيبيريا الشرقية، والتي موقعها مهدد بتمرد للعشائر التتية، التي هيجها شخص اسمه إيفان أوكاريف، وهو ضابط قيصري سابق يريد أن ينتقم لتجريدته من رتبته. والتقلبات الخارقة للعادة، التي يعرفها ميشيل سطروركوف في رحلته المليئة بالمخاطر عبر المناطق السيبيرية المترامية الأطراف وفي مقاومة أوكاريف، هي مناسبة لصفحات مأساوية عنيفة : لنذكر المشهد الذي يقع فيه البطل في يدي إيفان، فيحكم عليه بأن تُسَمَل عيناه ويسام العذاب الشديد، لكنه يا لحسن حظه... يحتفظ ببصره ؛ ونهاية المتمرد الذي صار رسولاً للقيصر، حتى يؤدي مهمته خير أداء. والقصة كلها مسكونة بشخصية ميشيل، وهو تشخيص للشجاعة الأكثر مخاطرة والتفاني المطلق. فحتى النهاية السعيدة، تستكذ براعة السارد المتفوقة ذهن القارئ الذي بأسره أيضاً الاستحضار القوي لزمكان همجي تقريباً. - تر. عربية : جول فيرن، رسول قيصر، تر. حلمي مراد، دار الهلال، القاهرة، 1951.

المهارة البشرية (COMÉDIE HUMAINE) [160، 280].

الملذات والأيام (LES PLAISIRS ET LES JOURS) [33، 36 (هـ 1)، 94 (هـ 28)، 151، 226 (هـ 112)].

المسوسون [266].

من جهة (بيت) كيرمانت (← جهة كيرمانت) [65، 80، 104، 280].

مقالة في أصل الروايات (TRAITÉ DE)
93] (L'ORIGINE DES ROMANS
(هـ 3).

مقتل رودجر أكرويد (THE MURDER OF)
[207] (ROGER ACKROYD).

مرتفعات وذرينك (WUTHERING)
(HEIGHTS) [231، 243، 255]. رواية
إميلي برونتي* (1818 - 1848)، التي
نشرتها عام 1847 باسم مستعار هو إليس
بيل. والصفة «Wuthering» التي يحتويها
العنوان متغير للكلمة الدارجة ذات الأصل
الإسكتلندي: «Whither»، التي هي اسم
وفعل. وهي كلمة معبرة تثير العاصفة التي
تدور حول بيت الشخصية الرئيسية وتكاد
ترمز إلى زمكان الرواية المُصْدي. وتتبدى
هذه الرواية تحت شكل حكاية بضمير
المتكلم يحكيها مسافر تُروى له القصة.
فهيتكليف طفل لبوهيميين، يهجره أبواه
ويؤويه السيد أورنسلو، الذي يربيه في بيته
بالريف كأحد أبنائه من صلبه. وبعد وفاة
أورنسلو العجوز، يعذب ابنه هِنْدلي، ذو
الطبع السيء والأطوار الغريبة، يعذب الشاب
الذي كان يكرمه على الدوام ؛ وبالمقابل،
يجد هيتكليف التفهُم لدى كاترين، ابنة
أورنسلو، التي يفرم بها بكل ما أوتيته طبعه.
الهائم من احتدام. لكن هيتكليف يسمع في
يوم من الأيام كاترين تؤكد أنها لن تنحط
أبدأ إلى درجة الزواج بالفتى البوهيمي ؛ وبما
أن الفتى قد جرح في كرامته الجفول جرحا
بليغا، فإنه يهجر البيت. ويعود بعد ثلاث

يريد أن يعلن إفلاس مصرفه وأن يخفي بعض
الوقت. عندئذ يخبر راستينياك، عاشق زوجة
نوسينكن والذي يتقاسم مع هذا الأخير
مسؤوليات البنك، يخبر كودفروا، صديقه،
بما يدبره نوسينكن. وتوضع ثروة الشاين في
منجى منه، ويستطيعان أخيرا أن يتزوجا.
لكن نوسينكن الانتهازي يخلق حادثا
مفاجئا جديدا : فقد وفيت ديونه سلفا ووقع
تراضيات مع دائنيه، عندما تعلن الجرائد أنه
قد استأنف إدارة مشاريعه وتشير إلى وصول
سفينتين محملتين بالمعدن، بقيمة سبعة
ملايين، لحساب مصرف نوسينكن. ومن ثم
يكون نجاح نوسينكن أكثر ازدهارا مما مضى،
ولا يتأخر عن كشف مخططاته، بما أنه خرب
الشركة التي كان كودفروا وإيزورا قد عهدا
لها في كل أملاكهما، والتي كان وجودها
الوهمي جزءا من خطته. في هذه الرواية، يهتم
بلزك بالكشف عن الآليات السرية للمالية
أكثر منه بتصوير الطباع. لذلك تبدو نفسية
الشخصيات اصطناعية إلى حد ما ؛
فنوسينكن، مثلا، رمز أكثر مما هو مخلوق
حي. ثم إن بلزك يصر، باهتمامه البالغ
بالواقعية، على إعادة إنتاج اللغة الاصطلاحية
الغريبة التي يتحدثها البارون، الأمر الذي
يجعل قراءة الحوارات شاقا عسيرا. إن هذا
العمل الأدبي ينطوي، قبل كل شيء، على
قيمة وثائقية ويقوم أساسا لفهم الشخصيات
التي يتبعها. بلزك عبر العديد من كتبه. ومن
ثم فهو في حد ذاته، ليس من أفضل روايات
بلزك، بل هو مساهمة لا غنى عنها ومرحلة
ضرورية لذلك المصنف الشامل العظيم
الدقيق الذي هو مطولة «المهارة البشرية»*.

سنوات وقد اغتنى ؛ وتزوجت كاترين رجلا تافها هو إدكار لينتن ؛ وتزوج أخوها هندي هو أيضا، وهاهو الآن يحتفي بهيتكليف الذي أثرى أيما احتفاء. لكن هيتكليف لم يعد يعيش إلا من أجل الانتقام ؛ ويربطه حب عنيف وكئيب بكاترين، التي يضطرب كيانه بسببه كما لو فتنت به وتموت بسببه في اللحظة التي ستولد لها بنت، هي كاتي. وفي أثناء ذلك، يتزوج هيتكليف إيزابيلا، أخت إدكار لينتن ؛ وهو لا يحبها ويقسو عليها ؛ ويتسلط على هندي وابنه هارتن ويترك هذا الأخير يكبر كحيوان بري انتقاما من معاملات هندي السيئة التي كان يعامله بها في صغره ؛ ثم يستميل كاتي إلى بيته ويجبرها على الزواج من ابنه المعتوه المنقر. ويتعلل بأمل خفي هو الوصول أخيرا إلى الاستحواذ على أموال لينتن. وبعد وفاة ابن هيتكليف، تغرم أرملته الشابة، كاتي، بهارتن وتُعنى بتربيته. ولكن مزاج هيتكليف قد انكسر الآن، وصار يتمنى الموت الذي سيجمعه بكاترين. ويقوم بمحاولة لتدمير بيتي أورشو ولينتن، ولكنه يفشل بعد أن أفلت زمام الأمور من يديه. وعند وفاته، أصبح بإمكان هارتن وكاتي أن يتزوجا ويعيشا سعيدين.

وهذه الرواية من أغرب الأعمال الأدبية وأشوقها في الأدب الإنجليزي. ولقد عاشت إميلي برونتي مع أختها، الكاتبتين أيضا، في منطقة معزولة موحشة من الخلنج طرقها الريح، حيث أجبرتهن واجبات أيهن الكنسية على العيش ؛ وكان أخوها الوحيد قد ذهب ليحيا، بعيدا، حياة المنبوذ. ولذلك

ليست لها كبير معرفة بالحياة، التي لا تدرك منها إلا الجانب المؤلم المأساوي. وقد علمها شعور بالاتحاد العميق مع الطبيعة، التي تمثلها لها الأرض البائرة القفر، علمها أخلاقا بطولية، سمحت لها بالرضى بحياتها وحبها، دون أن تشجعها أفراح غير الأفراح التي كانت تستمدتها من روحها الخاصة. ومن ثم فهذه الرواية هي العمل الأدبي لفتاة كانت تستلهم نفسها ليس غير. إنها تقوم على صعيد شعري تتناوب فيه السذاجات والحدوس النفسية الخارقة ؛ وفي هذا الصدد، تستحق أن يُحكم عليها بأنها شعر أكثر مما هي رواية. فهناك مثلا سذاجة معينة في تحليل نفسية هيتكليف، الرجل المحتوم، الذي لا مرونة له ولا جمال، والذي يبالغ في تصوير بعض سجاياه إلى حد الفساد ؛ غير أن لهذه الشخصية تميزا قويا وحقيقة شعرية، لأن الكاتبة تعرفها وتعيش معها في حميمية لا يعيشها المرء إلا مع بنات أحلامه. ومن هذا الخليط من السذاجة والحدس النافذ، يتولد مظهر الحكاية المزدوج : فهي إبداع خالص لخيال ساحر وهي صورة حقيقية مدهشة. وستجعلها قوتها وجِدَّتْها تُتخذُ نموذجا لبعض أكمل تجليات الرواية الإنجليزية ما بعد الفكتورية. - تر. عربية : رفعت نسيم، دار القلم، ط. 2، 1972.

الملتص (LE VOYEUR) [271 (هـ) 16].
رواية لآلان روب - كريبه* (1955).
تقتل صبيّة. وتنقص ساعة في استعمال زمن
ماتياس : ينبثق القلق من هذا النص.
ويخلط المؤلف بين الماضي والحاضر، بين

الوعي والتأبه، بين الحلم واليقظة، وذلك كله في التخوم المبهمة للمرضي و«السوي». وتعطي أشياء - مكرورات للحكاية استمرارية غريبة ويجعلها الولع بالوصف رواية مسّاج مهتمّ بالآ يُترك أي شيء للصدفة ولا للتفسير: فما أن العالم ليس عبثياً ولا دالاً، فإنه لا بد من الاكتفاء برؤية كينونته والتعبير عنها، بلا جُمَل، ودون إنكار أي شيء من تعقیده.

مذكرات (← التعليقات على حرب الغال)
[254].

مذكرات حمار (MÉMOIRES D'UN ÂNE)
[275 (هـ 74)]. نُشر كتاب الطفولة اللطيف هنا عام 1860. وهو من تأليف الكونتيسة ده سيكور* (التي كان اسمها قبل الزواج صوفيا روصطوشين، 1799 - 1874). يروي الحمار كاديشون مغامراته لسيده الصغير: فهو جحش حركّ عنيد، يرفض الخضوع لفلاحة قاسية كانت تحمله ما لا يطيق إلى السوق؛ فيهرب بعد أن يركلها ويتيه طويلاً في الغابة؛ ثم يخدم عدة معلمين ويصير الرفيق المخلص لطفلة مريضة، أنقذها من حريق أيضاً. ويُستقبل كاديشون بعد وفاة صديقه الصغيرة، ونسيان الجميع له، أحسن استقبال في قصر، تتلقى فيه جثة حليلة حفدتها المتعددين وكنا والديهم. عندئذ يبدأ حياة سعيدة في صحبة الأطفال الذين يحبونه، ولا تعود هنا إلا التزهات في الغابات واللّمجات والقنص ونزهات الصيد. إن كاديشون هو الرفيق الملائم والذكي الذي يبلو حضوره في ظروف عديدة، مفيداً، بل مناسباً (سيذهب إلى حد اكتشاف قطاع طرق مختبئين في

سواب). لكن هذا الحمار الماكر ليس حسن الأخلاق: فهو غير صبور، انتقامي، وهو يؤدّ أن يقوم بحيل خبيثة على من لا يروق له، بل ليس طيب القلب دائماً... ويدرك، في الوقت المناسب، أنه في طور فقدان محبة أصدقائه الصغار ويُهدّد بالعمل في الطاحونة، فيندم على سيئاته؛ وفي مقابل بعض أفعال الطيبة والكرم، يحصل على عفو ويستعيد تقدير الصغار والكبار. في هذه الحكاية الشهيرة، تترصع أخلاقية الكونتيسة ده سيكور الغبية بعض الغباوة بمكتشفات خيال لطيف. وهذه «المذكرات» تعتبر - بحق - من أنجح الأمثلة على أدب الأطفال. - تر. عربية جزئية: حسن الجمل، نشر الجفان والجاني/دار ابن حزم، بيروت، 1995.

مذكرات ممّا وراء القبر (MEMOIRES D'OUTRE-TOMBE) [167]. إنها رائعة شاتوبريان*. ومع أنه لا يُعرف متى شرع في تحريرها بالضبط، إلا أن المؤكّد أنه اشتغل عليها حتى عشية وفاته. وقد توقف مرة أولى، عام 1814، ليقترحم ميدان السياسة عند عودة عائلة البوريون إلى الحكم، ولكنه كان قد كتب أروع جزء فيها، وأعني قصة طفولته وشبابه. وعاد إلى مخطوطته وهو يشتغل بالسفارة، فأوصل سرده إلى عودته من المنفى عام 1800. وفي 1828، استأنف «مذكراته»؛ وقد أهمل في هذه المرة فترة 1800-1828، وتناول حياته الراهنة. وأخيراً، سيسدّ - من عام 1836 إلى 1841 - الفراغ المتروك، راسماً لوحة مسيرته الأدبية... وبعد أن انسحب

شاتوبريان من ميدان السياسة على أثر سقوط شارل العاشر (1830)، كان قاب قوسين أو أدنى من البؤس. ولذلك باع «مذكراته»، عام 1836، لشركة مساهمين؛ وكان يتلقى في مقابل ذلك مبلغا ماليا مقداره مئتا ألف فرنك ومعاشا مدى الحياة بمبلغ مقداره عشرون ألف فرنك، وهو ما كان يمثل مبلغا ضخما في ذلك العهد. وقد اشترط ألا يصدر مؤلفه إلا بعد وفاته، وهذا ما يفسر عنوانه («مذكرات ممّا وراء القبر»). ولم ينتظر مالك المسوّدة هذا الحدث؛ فقد تأخر المؤلف عن الموت، فشرعوا في إصدار الـ«مذكرات» - في صحيفة *La Presse*. وتواصل النشر خلال سنتين. وأخيرا، صدر المؤلف في بروكسيل عام 1850. وفي 1874، نشرت وثيقة لم يسبق نشرها بعنوان «ذكريات عن طفولة شاتوبريان وشبابه»: لقد كانت تلك نصّ النسخة التي نسختها مدام ريكامبي عن مسودة 1826 التي كان المؤلف قد نقحها فيما بعد. وأخيرا، كانت الطبعة الكاملة - المضبوطة والمحققة - التي نشرها بييري في سبع مجلدات (شرع في نشرها بدءا من 1899).

وتنقسم «مذكرات ممّا وراء القبر» إلى أربعة أقسام. فأما القسم الأول - وهو بعنوان «الشباب» - فيمتد من 1768 إلى 1800. وهو أفضل الأقسام وأكثرها إثارة وتأثيرا بما لا يقاس، وفيه يعرض علينا شاتوبريان مراحل شبابه في لوحات لا تُنسى: الميلاد («خفق هدير الأمواج صيحاتي الأولى، وهدهد هزيز العاصفة نومي

الأول»)، أمسيات كومبور الكئيبة؛ انزاله في برجه؛ نُزهه السوداوية؛ حُبّه لأخته لوسيل؛ ثم يصبح ملازما أول بياريز، ويخالط مشاهير الأدب، ويجازف بنشر قصيدة قصيرة، غزلية رديئة هي: «حب الريف». ثم يحضر بدايات الثورة الفرنسية؛ وبسبب إحدى تلك الأزمات المفاجئة، التي كانت قد جعلته يفكر في الكهنوت ثم في الانتحار، يكتشف في نفسه كشافا. وكان ينوي أن يكتشف في أمريكا المرّ الشهير بين الشمال والغرب وأن يلتقي فيه بـ«إنسان الطبيعة». ولم يكتشف الأول، لكنه ظن أنه وجد الآخر («رحلة إلى أمريكا»); وكان كَشَفُ هذه الرحلة الحقيقي هو بهاء المناظر الطبيعية الأمريكية، التي يستحق منا ذكرها صفحات ذات جمال شعري عظيم. ثم يعودته إلى پاريز، وزواجه، والمآثم العائلية وانتقاله إلى جيش المهاجرين، وأخيرا إقامته بلندن، والبؤس. ومع ذلك، شرع هنا في كتابة أعماله الأولى: «بمّث تاريخي سياسي أخلاقي في الثورات» و«عطا الله». وأما القسم الثاني المكرّس لـ«مسار الأدبي» -، فيمتد من 1800 حتى 1814. وأشهر مقاطعه تلك التي خصّصها للصور الشخصية لأصدقائه، أمثال جوبير وفونتان وپولين ده بومون؛ ومقابلته لبوناپورت الذي يود أن يبين أنه كان يعامله معاملة النّد للنّد والقوة للقوة وقطع الصلة به المدوّي على أثر إعدام الدوق دينكيان؛ وسنوات تعاسته في لاڤالي - أو - لو؛ ورحلاته. وأما القسم الثالث، الذي يتوافق مع عودة عائلة البوربون إلى الحكم، والذي

تبدأ معه «المسار السياسي» فيمتد من 1814 حتى 1830. لقد اقتحم شاتوبريان الميدان مباشرة بمقالته المتقدمة «عن بيوناپرت وآل بوربون»، التي أفادت لويس الثالث عشر أكثر مما قد يفيد جيش من فئة ألف رجل على حدّ قوله؛ لكنه لم يلبث أن انتقل إلى المعارضة بمؤلفه: «الملكية حسب الميثاق». وكانت مهمته السياسية الحقيقية قصيرة، فلم يدم إلا ست سنوات: لقد كان سفيراً في برلين، فسفيراً في لندن، فممثلاً لفرنسا في مؤتمر فيرون، فوزيراً للشؤون الخارجية في آخر المطاف. وعندما نقرأ الـ«مذكرات»، نحسّ بأنه زعزع أوروبا وبأن وزارته دامت زمناً طويلاً؛ والواقع أنه لم يشغل هذا المنصب إلا سنتين. وفي 1828، يظهر ثانية على المسرح السياسي ويصير سفيراً في لندن (وهنا تقع الموازة بين المهاجر عادم الأهمية لعام 1800 وسفير جلاله ملك فرنسا الشهير، حيث ينمّ شاتوبريان عن أشدّ الزهو سخفاً). وقد وضعت ثورة 1830 الفرنسية حدّاً نهائياً لأنشطته. وهذا التاريخ يعين أيضاً خمود إنتاجه الأدبي. ولم يعد لشاتوبريان شيء ذو بال يقوله، ولم يعد ينشر أعمالاً عظيمة، ولم يعد يهتم إلا بجمعها لنشر أعماله «الكاملة» (Œuvres complètes). ولما كان وفياً لشارل العاشر، فإنه زار الملك المنفي، وخاطر بنفسه وهو يضطلع بالمهام التي أوكلتها إليه الدوقة ذه بيرّي، سجينة حكومة لوي - فيليب، الأمر الذي كلّفه السجن. وقد سافر أيضاً إلى سويسرا وإيطاليا. لكنها الشيخوخة في

نظره، بل الضيق أحياناً، بالرغم من الإعجاب الذي يُقرّظ به. وقد انكبّ كلية على إنجاز «مذكراته» وقراها في L'Abbaye aux Bois. عند مدام ريكامبي. إن «مذكراته» تنتهي بملخصة عن حياته، يلدّ له فيها أن يبرز التقابلات: بين المجد و البؤس، وبين الجمع الغفير الذي يحيط به والعزلة، وبين المكانة التي يشغلها في العالم والزمان: «لقد تواجدت بين قرنين كما لو تواجدت في ملتقى نهرين»، و«حسبْتُ أن العالم القديم قد انتهى وأن الجديد قد بدأ»...

مذكرات سائح (MÉMOIRES D'UN TOURISTE) [99 (هـ) 117].

مذكرات رجل وجه زهد في الدنيا ومغامراته (MÉMOIRES ET AVENTURES D'UN HOMME DE QUALITÉ QUI S'EST RETIRÉ DU MONDE) [228، 240-241]. رواية للأديب أنطون - فرانسوا بريفو* (1697-1763)، في ثمانية مجلدات، نشرت عامي 1728 و 1731. وهي أول روايات هذا المؤلف الكبرى والضخمة، ولكنها ليست أفضلها. إنها حكاية مسهبة لأكثر المغامرات تعقيداً وأكثرها روائية وشجى ومأساوية، مغامرات تجري في أوروبا كلها حتى تركيا، مع اختطافات وتنكرات وزيجات معرّقة أو جبرية وأديار تبحث فيها الشخصيات عن ملاذ من قساوات القدر. وتنعقد قصص أخرى حول القصة الرئيسية، أو تنضاف إليها

قصص معينة في شكل حكايات لا صلة لها بالحبكة نفسها. وبما أنها مثال غير ذي أهمية كبرى على روايات القرن 18 الوفيرة، الغاصّة بالانقلابات والروائي والحساسية، التي أطلق بريفو دُرَجَتَهَا، فإنها كانت ستُنسى منذ زمان طويل لو لم توجد، في المجلد الأخير، قصة الفارس دي كُريو ومانون ليسكو («مانون ليسكو») التي يرويها الفارس نفسه للمركيز ده*، بطل «مذكرات...».

ن -

نهاية اللعبة (FINAL DEL JUEGO) [274] (هـ 48).

نزهة إلى المنارة (TO THE LIGHTHOUSE) [199]. رواية إنكليزية لفيرجينا وولف* (1882-1941)، نُشرت عام 1927. تصطاف رامسي في إحدى جزر هيريدز؛ وتتألف هذه الأسرة من الأم، وهي امرأة في الخمسين من عمرها تقريباً وتختلف لدى أولئك الذين يعرفونها والذين يقتربون منها انطباعاً بجمال باهر؛ ومن الأب، وهو فيلسوف في حاجة ماسة إلى التفهم الإنساني؛ ومن ثمانية أطفال، يختلف بعضهم عن بعض؛ ومن ضيوف مختلفين، منهم ليلي بريسكو، وهي امرأة رسامة يعذبها الإحساس بغياب الموهبة عندها، وأخيراً ميتا ضويل ويول ريلي، اللذين ينتهي بهما المطاف إلى أن يحتفلا بخطوبتهما في إحدى أماسي منتصف شهر شتير. لقد وعدت السيدة رامسي آخر أطفالها، واسمه جيمس،

ويبلغ من العمر ست سنوات، بأن تصحبه في نزهة إلى المنارة التي يُرى نورها كل مساء؛ لكن الأب يعلن أن الطقس غداً سيكون رديماً بالتأكيد. ويشور نقاش في هذا الموضوع، بين الأب والأم والأطفال والضيوف. وليس هناك مشاهد حاسمة وواضحة: فالنفوس تتكدر أو تشرق بكلمة واحدة، بفكرة واحدة، تمتلئ وتفرغ، تنتفخ وتنضب حسب الحديث وتعرف المؤلفة معرفة رائعة كيف تناوب بين لحظات الحزن ولحظات الفرح، لحظات التسلية أو الكراهية، وأخيراً التجاذب الذي يربط كل الشخصيات الحاضرة في الغرفة. وأكثر الشخصيات إدهاشاً هي شخصية السيدة رامسي، القادرة على فهم كل واحد وإعطائه ما يبحث عنه، وهي تدرك أعماق أعماقه بحدس ملغز. وتنتهي الأمسية بتصالحها التام مع زوجها، على أثر الخلاف الطفيف الذي حدث بينهما في شأن النزهة. ثم يسدل الليل ستاره؛ ويمضي الوقت؛ فتتألى الأيام والفصول والسنوات، مع عواصف الشتاء وإزهار الربيع وحر الصيف وكآبة الخريف. وتموت السيدة رامسي ذات ليلة على حين غرة؛ وتموت ابنتها البكر، پرو، بعدها بقليل وهي تضع مولودها الأول؛ وأخيراً يُقتل الأخ، أندرو، بقنبلة خلال الحرب. وتمضي سنوات وسنوات؛ ولا يأتي أحد بعد ذلك إلى البيت المهجور الذي أخذ يتداعى للسقوط. وعندما أوشكت الأسرة على الاختناق أخيراً بحبوية الطبيعة المفرطة، تعود الأسرة للحيلولة دون الدمار الذي يتهددها. لكن كل شيء تغير: فلم يعد باقياً غير المنارة، الجامدة، في

مكانها المعتاد، وسيمكن الصيام الآن بالنزهة التي تم التفكير فيها منذ سنين كثيرة. لكن جيمس يرى أنها لم تعد المنارة التي كان يحلم بها وأنه إذا رافق أباه إليها، فإنما امثالاً لأمر استبدادي، وهو يحس بمقت شديد للألم الأناني الذي تسلح به كما لو تسلح بغريزة حفظ الذات. أما ليلي بريسكو، التي عادت هي أيضاً مع الأسرة، فتتبع بنظرها القارب الذي يتوجّه نحو المنارة. وإذ تعيد التفكير في حياتها وحياة الآخرين، وتستحضر ذكرى السيدة رامسي، تفهم أن السيدة رامسي كانت تملك قوة خارقة، هي قوة حل كل شيء ببساطة وجعل أتفه أحداث الحياة شيئاً كاملاً، قادراً على البقاء على قيد الحياة في عمل فني. ولا أهمية لأن يُسأل عن دلالة الحياة، ولأن يُنتظر كشف يُحتمل ألا يأتي أبداً: فهناك «المعجزات اليومية الصغيرة»، وهي إشراقات حقيقية، «أعواد ثقاب تُحك في الظلمة فجأة»؛ إنها هي التي تمنح الفوضى شكلاً، والتيار الحيوي الأبدى استقراراً. وتبلغ فرجينيا وولف، التي كانت تنطلق من رواية «السيدة دالواي» من تقليد علم نفس جويس، تبلغ هنا لحظات شاعرية آسرة حقاً، وذلك بقدرتها على تنسيق رؤى وعواطف وأفكار تنسيقاً موسيقياً.

التزل الأحمر (L'AUBERGE ROUGE)
[227، 243]. أقصوصة لأونوريه ده بلزاك* (1799-1850). نُشرت عام 1831. بعد وجبة غداء في المجتمع الباريزي الراقى، يحكي الصيرفي الألماني هرمان المغامرة الغريبة والمأساوية التي رُويت له، قبل ذلك

بسنوات طويلة، عندما ألقى عليه الفرنسيون القبض إبان الحروب النابوليونية وحبسوه في أندرفاخ بصفته من القناصة. وخلاصة هذه المغامرة أن جراحين عسكريين شاين، هما بروسبير مانيان وأحد أصدقائه، يمضيان الليلة في نزل في أندرفاخ، ويتقاسمان طعامهما والغرفة الفارغة الوحيدة، مع صناعي قر من مصنعه المتهم. ويوح لهما هذا الصناعي، تحت تأثير السكر، بأن لديه في حقيته مائة ألف فرنك ذهبي وألباسات. وينام الأشخاص الثلاثة جميعاً؛ لكن بروسبير مانيان لا يتمكن من النوم، وقد خطر بباله الامتياز الذي قد تجبوه به جريمة سهلة، لا شك في أنها مخصصة للبقاء سرية وغير معاقب عليها. وبعد صراع داخلي عنيف، يضحو ضميرو، فيعود الشاب الذي كان قد استيقظ في الظلام، إلى سريره، ويغط في نوم عميق. وفي الصباح يُوقظه عدّة أشخاص يدخلون إلى الغرفة، ويتملكه الرعب عند مشاهدة جسد صاحب الصناعة المشوه وقد تضرجت أعطيته حتى يديه بالدم. ويلمح الأداة الجراحية التي كان قد فكر في أن يرتكب بها جريمة القتل. وأمام مجلس الحرب، يؤكد بروسبير، وقد أخذ منه التأثير كل مأخذ، أنه كان قد فكر في تلك الجريمة، ولكنه يدافع عن براءته منها ويؤكد عجزه عن ارتكاب مثلها في حق صديقه.

غير أن كثيراً من الأدلة كانت ضده؛ فيعتمد رمية بالرصاص، حتى بعد أن يكون قد أكد الحقيقة، مرة أخرى، في اعترافه الذي أدلى به لرفيقه العارض في الزنزانة.

سحر جمعة الآلام (L'ENCHANTEMENT)
173] (DU VENDREDI SAINT
(هـ 71)]. قطعة ضمن «پارسيغال».*

سيزار بيروتو (— عظمة سيزار بيروتو
وانحطاطه).

سيدة البحيرة (THE LADY IN THE
57 (LAKE [224 (هـ 60)].

سيلفيا (SYLVIE) [242، 248]. من
أقاصيص مجموعة «بنات النار» * لسجزار
ده نرفال* (1808-1855). ويمكن
أختصار موضوعها المتناول بأسترسال كبير
ونخيل جامع كثير، على هذا النحو : يُغرم
جيزار بمثلة لا يجرو على البوح لها بحبه
ويسميا أوريليا (ونعلم أن الأمر يتعلق هنا
بجيني كولون، المثلة التي أبعث عنها إلى
إيطاليا كي ينساها). ويعلم ذات مساء أن
رجلاً آخر ينال حظوتها. وتجعله بضع
كلمات يقرأها وهو يتصفح جريدة في كآبة،
تجعله يفكر في طفولته التي قضها في ريف
قالوا. فتتملكه الرغبة في رؤية «ضيغات»
الأيام الخالية من جديد. وفي عز الليل
يكتري سيارة تقله إلى لوازى. وفي الطريق،
يستحضر علاقاته الغرامية البريئة مع سيلفيا
السمرء، وهي صانعة دنتيلاً قروية صغيرة،
ويتحرق لرؤيتها ثانية وربما للزواج منها. ويتذكر
في الوقت نفسه أن حبه البريء كانت قد
عكرته ذكرى لقاءين بأدريان الشقراء،
سيدة القصر الشابة، التي تدينت منذ ذلك
الحين والتي كانت تتعارض في أحلامه،

وعندما تصل قصة هرمان إلى هذا الحد،
يصاب أحد المدعويين، وهو فردريك تايفير،
الذي كان قد نمّ خلال الحكاية عن
علامات واضحة على الهياج، يصاب فجأة
بوعكة صحية بالغة يفارق معها الحياة.
وهكذا تمس العدالة الإلهية تايفير (صديق
پروسير مانيان الحميم، الذي يدين بثروته
للجريمة التي يُعَدِم رفيقه بسببها).

ونرى أن بلزاك، في هذا النص الذي
كتبه في شبابه، يحقق — بيد مطمئنة سلفاً —
ذلك الميل إلى الحكيات المأساوية والمعقدة
وينم عن إحساس حقيقي جداً بالمأساة كما
تحتبىء تحت مظاهر الحياة المجتمعية — وهي
تلك الموضوعات التي سنجدتها في أعماله
الأدبية كلها.

س -

سارازين (SARRAZINE) [174 (هـ 88)،
243، 274 (هـ 42)]. — تر. عربية :
محمد معتصم، 1989.

السجينة (LA PRISONNIÈRE) [66،
89، 104، 138، 151-152، 162،
164، 193].

سدوم وعامورة (SODOME ET
GOMORRHE) [52، 80، 86، 91،
104، 123 (هـ 5)، 184-185،
253، 261، 263، 276 (هـ 90)].

آنذاك، مع سيلفيا، كما يتعارض الخيال مع الواقع. وبشكل حلم اليقظة الليلي هذا أهم جزء في القصة. لكن ها هو الصبح قد أقبل وهاهو جيار قد وصل إلى لوازى. فيعثر فيها على سيلفيا. غير أنها - ويا للأسف! - لم تعد تتمتع ببساطة الماضي وتبدو له عاقلة بغرابة. ويذهبان معاً إلى شاليس، حيث كان فيما مضى قد لمح أدريان، المتكررة في هيئة جنية سماوية، بنوع من التمثيلية السرية المؤداة في قاعات القصر. ولا يستطيع أن يحترس من أن يسأل سيلفيا عما صارته «المتديئة». وفي الوقت نفسه، يفكر في أوريليا التي يُفترض، في هذه اللحظة، أن يصفق لها في باريس. كان يود لو تنزعه سيلفيا من هذه الذكريات. لكنها لا تبدو على استعداد لذلك. وفي المساء نفسه، يعلم أنها حُطِبَت للـ«مُجَعَّد العظيم»، الحلواني في دَامَارَتَان. وفي الحال يعود نحو أوريليا الخداعة. وتنتهي الأقصوصة، بعد كثير من السنوات، بحكاية إحدى الزيارات التي نادراً ما يقوم بها جيار، المنفصل الآن، لأصدقائه في دَامَارَتَان. ويحضر سعادة المُجَعَّد العظيم وسيلفيا، الهادئة. ومنها يعلم أن أدريان قد قضت نجها في الدير. إن أقصوصة «سيلفيا» هي - برقة العواطف وشاعرية الأوصاف ولطف الواقعية - أحد أروع الأعمال الأدبية الفرنسية.

السمفونية الرعوية (LA SYMPHONIE PASTORALE) [241، 271 (م-13)].
حكاية لساندرويه جيد* (1869-1951)،
نُشرت عام 1919. يكتب قس بلد صغير

في بورا، هو روح حساسة تميل إلى قداستها، يكتب يومياته. يستقبل في بيته، ضمن أسرته، كيرتروود الصغيرة، وهي يتيمة فقيرة، كمهاء؛ ويتحمس القس لتربيتها ويكرس نفسه لذلك، ويرشدها في الطريق الروحية. ولكن الحب الذي يكنه لها أبوها بالتبني يفقد طهارته بقدر ما تكبر الطفلة؛ فالقس العاجز عن رؤية الشر في نفسه كما عند الآخرين، لم يتبين شعوراً حدسته زوجته وابنه جاك. فجاءك مغرم هو أيضاً بكيرتروود. وينسحب بعد أن يثير غضب أبيه؛ ولكن توتراً معيناً يبقى قائماً بينهما، وهو توتر تفاقمه تناورات دينية. فعندما يكتشف القس أن ابنه يوبخه، فإنه يظل حائراً؛ فهو أخيراً يرى صورته الواضحة في نفسه، ولكنه لا يعرف كيف يرد الفعل على علامات الود التي تفيض بها كيرتروود؛ وفكرة أن الفتاة ستستطيع أن تسترد بصرها، بعد عملية جراحية، لا تزيده إلا اضطراباً. تنجح العملية وتعود كيرتروود إلى القرية. ولكن قبل الوصول إلى منزل القس، ترمي نفسها في النهر، قرب الطاحونة. ولا تبقى على قيد الحياة بعد محاولة أنتحارها إلا لكي تعترف للقس بأنها رأت جاك في المستشفى، وبأنه هداها إلى الكاثوليكية. وبمجرد ما تسترد بصرها، تجد نفسها في عالم أكثر جمالاً وأكثر فساداً من العالم الذي كان وصفه لها أستاذها. وقد وعت بمشاعر هذا الأخير وبالحب الذي كانت تكته لجاك. ومنذ ذلك الحين حاصرها اليقين بأنها ستكون موضوع مأساة. وتنتهي اليوميات بخبر مفاده أن جاك سيصير راهباً.

وقد شاء بعض النقاد أن يعتبروا «السمفونية الرعوية» و«اللاأخلاق» و«الباب الضيق» نوعاً من الثلاثية، بما أن كلاً من هذه الكتب يمثل مرحلة من مراحل فكر جيد. والحق أن حكايات جيد ليست مجرد «حكايات فلسفية» تُحكى بتهمك صارم، لأن طريقة الحياة، والمذهب الذي يشكل مصير كل من هذه الأعمال الأدبية، قد جرهما المؤلف بحماس بصفتهما إمكاناً، حلاً، محاولة يطمئن لها. حتى أن صفحات هذه «السمفونية الرعوية» مشربة بالحماض وملاى بالاكشافات. ويساهم الشعر والجو اللطيف الذي يسبح فيهما العمل الأدبي، يساهمان في سحر القارئ ولا يميلان إلى الاضمحلال إلا عند النهاية، عندما تفرق هذه القصة المحيرة في المساوي.

السُّفراء (LES AMBASSADEURS) [199، 201، 223 (هـ 53)]. رواية لهنري جيمس* (1843-1916)، نُشرت باللغة الإنكليزية عام 1903، ونشرت ترجمتها الفرنسية عام 1950. وهي كتاب لا غنى عنه لمعرفة مؤلفه: فهنري جيمس، الذي عاش في أوروبا (في باريس أولاً، ثم في لندن)، خلال الأربعين سنة الأخيرة من عمره، وحصل على الجنسية الإنكليزية عام 1914، أحس بأنه أوروبي، و«أراد» إلى حدٍ كبير أن يكون كذلك. ويشكل قسم بكامله من عمله الأدبي بصفته روائياً وكاتب مقالات تفسيراً لأوروبا. وروايته «السُّفراء» هي، في هذا الصدد، أهم رواياته، التي عرض فيها بوضوح الصراع الذي كان يعتمل في نفس

المؤلف بين حضارتين، بل ربما بين الحضارة والهمجية. ويقول الناقد الأمريكي هربوت ويد إن الحضارة عند جيمس هي «تقاليد الثقافة المتواصلة غير المنقطعة والتي ورثها أوروبا الغربية عن العالم القديم؛ ومعنى أكثر حصراً، إنها تقاليد عصر النهضة». وفي الوقت نفسه، فإن أمريكا، عند جيمس، هي - بالتعارض مع أوروبا - التحيز للبراءة، الجانب الصفائي، المستخلاق، البوسطني. «فوراء عالم الجمال المستأصل تتعرف الصوفي الصفائي لأنكثرتا الجديدة» (أندريه موروا). وتكمن مأساة رواية «السُّفراء» كلها في هذا التعارض. ويُنعتُ بسلامير ستريذر، الذي هو رجل من بوسطن في الخمسين من عمره، يبعث به إلى أوروبا، وبالضبط إلى باريس، ليردّ وارثاً بوسطنياً شاباً، هو شادنيوصم، «الذي فتنه» العاصمة، إلى بلده. لكن السفير بدوره يفتن بباريز وبحريتها وحرية الحب الذي يسود بين شاد وعشيقته الفرنسية، السيدة ده فيوني. وتقلب تراتبية القيم التي كان ستريذر يعيش عليها انقلاباً بطيئاً. فهو ينضم إلى العدو. ولن يمنعه ذلك من العودة إلى بوسطن. لكنه سيكون قد عرف معنى الحياة، حياته. سيعرف أن دور الرجل الأسمى، إزاء حضارة عظيمة، هو تحمّل مخاطرها وهمومها تحملاً حراً. وبما أن هنري جيمس فنان عظيم، فقد أعطى في رواية «السُّفراء» أجود ما في موهبة صعبة جداً، غنية وسريّة وقويّة بلا حدود. وقد أحسن الإيجاء بما لا يمكن التعبير عنه. إنه يكاد يكون، من بعض النواحي، بروسست الأمريكي.

ست شخصيات تبحث عن مؤلف (SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE [247]. ملهارة في ثلاثة فصول للكاتب المسرحي الإيطالي لويجي بيرانديللو* (1867-1936)، مُثِّلت عام 1921. وتنتمي هذه الملهارة إلى الثلاثية التي تحمل عنوان «المسرح داخل المسرح» مثل مسرحية «كل على طريقته» ومسرحية «الليلة فرتجبل»، فتركز على الانفصال بين الخيال والواقع، على الصراع الذي يحدث بين عنصرين متمايزين. هما : شخصيات عمل مسرحي ما (كما يقدمها لنا النص) والفنانون الذين يُكَلِّفون بملئها (أي بتأويلها). وإليكم مضمون المسرحية. على خشبة مسرح خال من كل ديكور، وبيننا يتدرب الممثلون على إحدى المسرحيات تفاجئهم جماعة من الناس في هيئة أسرة : الأب، وهو برجوازي صغير في الخمسين من عمره ؛ والأم، الشاحبة قليلاً والكثيبة كثيراً ؛ والبنت النشيطة الجميلة صعبة القيادة ؛ والابن ؛ وأخيراً الطفلان الآخران الأصفران. فيشرح الأب للمخرج المشدوه أنهم انحدروا بسببهم من خيال مؤلف، حباهم بالحياة ولكنه لم يفلح في حل عقدة قصتهم فتركهم وشأنهم، مما حملهم على البحث عن كاتب مسرحي يستطيع تخليصهم من الفوضى. وعلى هذا الأمل، يفرغون قلبهم أمام المخرج : هكذا لا يني كل منهم يقاطع نفسه ويناقضها، رغبة في التوسع على حساب الشخصيات الأخرى، ولا يهتم في الواقع إلا أن يوضح حالته الخاصة، وأن يبرر وجوده ويعطف على نفسه. وتتلخص الحكمة كلها، كما يمكننا

تتبعها عبر حوارٍ هاجسٍ يشبه مناجاة للنفس، تتلخص في نوع من الحالة المادية، البهيسة والمأساوية معاً في عريتها : إنها الحياة البشرية في ابتذالها كله. كانت الأم قد تزوجت الأب وأنجبت منه ابناً ؛ ثم تتيّمت بسكرتير زوجها، فأنجبت منه ثلاثة أطفال. ثم غاب الأب والأم عن الأنظار. وبعد أن يموت عاشق الأم، تعود وقد وقعت في ضيق شديد لتستقر في المدينة. فتخضع البنت لسلطة امرأة اسمها السيدة ياس، والتي تدير منزلاً للدعارة عن طريق متجر للموضة. وهناك يتلاقى الأب وابنته، وهما يجهلان الصلة التي بينهما، إلى أن تأتي الأم فجأة في أحد الأيام وتكشف لهما الحقيقة. وينحط الأب ويخجل من شهواته وينوء تحت اتهامات ابنته، فيقرر أن يؤوي الأسرة في بيته. ولكن الابن لا ينوي السماح بحضور من يعتبرهم دخلاء. فتزداد الأمور كلها تفاقماً : إذ بينما تتوسل الأم لابنها أن يبدو أقل تصلباً، تحدث مأساة مزدوجة تؤدي بحياة الطفلين ؛ فأما المأساة الأولى، فهي أن الصبية تسقط في بركة الحديقة وتموت غرقاً ؛ وأما المأساة الثانية، فهي انتحار أخيها بطلقة مسدس. وتبقى الأسرة ذاهلة أمام هذه النهاية المفاجئة. وكانت الفتاة وحدها هي التي تمالكت نفسها، ولكن لتصرف في الحال بقهقهة مُرة. تلك هي الملهارة التي سيسعى المخرج جاهداً في إحيائها. ولكن جهوده تذهب سدى، لأن الحياة لا تطيق لغة المسرحية. أو على كل حال، إن الشخصيات لا تسمح بذلك، لأنها مهووسة فعلاً بثقل ماضيها وصعوبة وجودها، بما أن الفن قلما

يكون غير تجريد كتيب بالقياس إلى الواقع البشري الهارب. هنا، لا يني بيرانديلو يتحكم على الخفة التي يحاول بها المخرج والممثلون أن يدخلوا في عالمهم العرفي هذه المخلوقات الحية التي هي الشخصيات. وهذه السيرورة ستحدّد واقعة جديدة في تاريخ المسرح كله : فماهي إذن هذه الواقعة الجديدة ؟ لنستشهد هنا ببيير بريسون الذي يقول : «علينا ألا نبحث عنها في نفسية الشخصيات أو في تحليل الإبداع عند الكاتب المسرحي. إننا نجدتها في الحياة المسرحية الممنوحة لهذه البدايات المجردة وفي الواقعية التي تتخذها على خشبة المسرح». ومن المؤكّد ألا أحد فكر قبل بيرانديلو في مثل هذا الاستخدام. - تر. عربية، سلسلة «من المسرح العالمي» - الكويت.

ع -

عائلة مزدوجة (UNE DOUBLE FAMILLE) [223 (هـ 57)]. حكاية لأونوريه ده بلزاك* (1799-1850)، نُشرت عام 1830. في شارع قديم من شوارع باريس، المظلمة البئيسة، تسكن فتاة حلوة، آسمها كارولين كروشار، مع أمها. والتسلية الوحيدة التي تتسلى بها المرأتان، اللتان تقضيان نهارهما في الخياطة قرب النافذة، هي مشهد المارة النادرين ؛ وسرعان ما يسترعي أحد هؤلاء المارة انتباههما بشخصه الارستقراطي وملاعه النبيلة التي يبدو عليها حزن خفي. وبين كارولين والرجل المجهول تنشأ علاقة حب، بدأت حذرة متخوفة في

أول الأمر، ثم ازدادت تلهفاً وإقلاقاً ؛ وذلك حتى أننا نجد الخياطة البئيسة في مجبوحة بعد بضع سنوات، وهي تملك شقة أنيقة يدخل السرور عليها طفلان وسيمان. ومع ذلك فهي غير متزوجة، لأن صديقها الوفي، الذي هو الكونت روجيه ده كرانديل، قد ارتبط منذ نعومة أظفاره بزواج تعيس. وعند هذا الحد، يعود السارد القهقري، مصوراً بتحليل سريع وحي كل تاريخ كرانديل، قاضي الامبراطورية الشاب اللامع، وتاريخ حياته العائلية التي دمرها قدر التزمت الجنسي الذي لا يُردّ لامرأة متزوجة - ويا للسرعة التي تزوجت بها ! - بدافع المصلحة. ولكن الحل غير الشرعي، وإن ولد في أسعد الطوالع، لا يبدو مع ذلك أنه أدخل السعادة على القاضي التعيس، الذي يتهي به المطاف هو أيضا إلى أن تخونه كارولين وتهجره بفظاظة. وقد عقد الكاتب المكرورة الأولية البسيطة شاحناً القصة بموضوعات جديدة دائماً، مثقلاً إياها بتعالق واعظة وحالاً العقدة في النهاية بكارثة متسرعة اعتبارية بعض الاعتبارية. ولكن النصف الأول كله من الحكاية، بصورة كارولين الرائعة وقصة الحب الأول الرقيقة جداً، تسمو إلى نبرة شعرية ذات صفاء مطلق وتضاهي أنجح إبداعات بلزاك.

العانس (LA VIEILLE FILLE) [113]. مع مطولة «الملهاة البشريّة»*، تشكل هذه الرواية القصيرة لأونوريه ده بلزاك* مجموعة معزولة، تحمل عنوان : «المنافسات» في «مشاهد الحياة الريفية» من مطولة

«المهارة البشرية». ويُورخ بلزك نفسه رواية «العانس» بأكتوبر 1836 ؛ ويُهدي الكتاب «إلى السيد أوجين - أوغيست - جورج - لوي ميدي ده لاكرونيوري - سورفي، مهندس في الهيئة الملكية ليون - إي - شوصي»، الذي كان حَمًا بلزك. ويصوّر المؤلف أولاً صورة شخصية غريبة جداً، هي الفارس ده قالوا. وهذه البقية الغربية من عهد ما قبل الثورة الفرنسية والتي تدعي أنها مقربة من ملوك فرنسا، تقيم في أنصون، ووضعها المالي متواضع جداً وتعيش خصوصاً من الدعوات العديدة إلى المجتمع الريفي التي لا يني اسمها يجتذبها إليها. ويتلقى الشيخ، الذي ظل غزلاً جداً، يتلقى زيارة شخص شاب يدعي أن الفارس له دخل في تقوس شبحه المفرط ؛ لكنّ الفارس يبعث بمعجون التجارين عند دي بوسكي، الذي قد يمكن أن يكون متهماً مثله. هذه الشخصية المشبوهة، التي كانت مضارياً في الأسهم المالية وجاسوساً سياسياً، كانت لها إحدى أضخم ثروات المدينة. يُورطها ظهور سوزان كثيراً، لأنّ دي بوسكي، كالفارس، يطمح في يد عانس، هي الأنسة كورمون، التي تمثل لأحدهما العروة، وتمثل للآخر الاحترام والدخول إلى نخبة مجتمع المدينة. ثم إنهما ليسا الخطيبين الوحيديين : أتاناز كرائصون، وهو شاب نابغة، ذكي وعفيف ومغرم كثيراً بالجمال الناضج بعض النضج ؛ لكنّه لا يجرؤ، بالرغم من إلحاحات أمّه التي تلمح امتيازات المشروع المالية. ثم يأتي وصف دقيق جداً، وموح جداً هنا، للدأخل الذي تسكنه الأنسة كورمون وللحياة التي

تعيشها فيه. وفي أثناء حفلات الاستقبال والعشاء التي تقام عندها، يُحاول المتنافسون أن يضر بعضهم بعضاً. ويتوصلون إلى ذلك حتى أن براءة العانس وتردّداتها تحكم عليها، فيما يبدو، بالبقاء عذراء. لكن في المنزل مفرط الهدوء، تعرض فجأة شخصية جديدة، هي السيّد ده طرواقي، الآتي ليستقرّ في ألونصون. وفي الحال، تُزوّج المدينة الصغيرة هذا الجندي للفتاة المسكينة، التي شرعت في الإيمان به هي نفسها وتجد هذا الرجل جذاباً كثيراً. ويا للأسف، كان هناك سوء تفاهم : فالسيد ده طرواقي متزوّج، وله أبناء. وتُخبب آمال الأنسة كورمون ويصيبها الدّعر خصوصاً من إمكانية شيخوخة منعزلة، فتصمّم على التّسرّع في اتّخاذ القرار ؛ وهكذا تعرض نفسها على دي بوسكي. ويتم الزواج، بالرغم من دسائس الفارس. ويتحرر الشاب أتاناز، يائساً. وما إن يتزوّج دي بوسكي، حتى يشرع في تحويل البيت واضطهاد زوجته. وتؤكد السيدة دي بوسكي للفارس ده قالوا أنها سعيدة، لكنها لا تستطيع أن تخفي عنه أن دي بوسكي ليس زوجها إلا بالاسم. وهكذا، لا تشعر العانس التعيسة، لسوء حظها، وهي في غمرة الزواج، بالارتياح الذي كان لها الحق في أن تنتظره منه، مع أنها ظلت تتمنى الزواج اثنتين وأربعين سنة. «لما بلغت الستين من عمرها...، تقول سرّاً إنها لم تكن تتحمل فكرة الموت عانساً».

هذه الرواية تحليل نفسي رائع : فشخصية الأنسة كورمون من أكر أنماط مطوّلة

«المهارة البشرية» حياة ؛ فجلزك لايسط
الأمر هنا، بل نجد التحليل متنوعاً عميقاً.
لكن رواية «العانس» أيضاً من أنجح لوحات
الحياة الريفية : فالحفلات الساخرة في
المدينة، والدسائس الكثيرة، والمصالح
السياسية والمالية، وتدير الطبقات المجتمعية
للطرد المتبادل فيما بينها، كل ذلك مصور
بإحساس مدهش بالواقع وإخلاص عظيم له.

عوليس (ULYSSES) [188، 192]. -
تر. عربية : طه محمود طه، نشر المركز العربي
للبحث والنشر، ط. 1، 1982.

العلاقات الخطيرة بين الجنسين (LES LIAI-
SONS DANGEREUSES) [241، 271
(هـ-11)]. من روائع الرواية الفرنسية، نُشرت
عام 1782 لصاحبها بيير - أمبرواز -
فرانسوا كودرلوص لاكلو*. وقد كتبت
كلها في شكل رسائل. وتتناول مشكلة
قديمة قدم العالم هي مشكلة الشر، وبالضبط
الشر في الميدان الأقل ثباتاً، أي حيث الذكر
في صراع مع الأنثى. وذلك كله بنبوة باردة
صارمة وجيزة.

وبالرغم من أنه يصعب تلخيص هذه
الرواية، نظراً لقيام نسيجها على الشكل
الترسلي، فإنه يمكن تقديم جوهر حيكتها
كالآتي : يتمتع قالمون بثروة وجمال ونباهة
تكفيه لأن يكون زنديقاً يتردد على صالونات
باريز لإغواء النساء اللاتي يراهن جديرات
باهتمامه. وهو مولع بالتخطيط، ولذلك يحب
أن يتظاهر بالصعوبة. ويواجه منذ البداية
خصماً مخيفاً هو : الرئيسة ده تورقيل

الحسنة. وإذا تشبث قالمون أيما تشبث
بالرغبة في مضاجعتها، فليفلت من نقيصة
الكلف بها. وينم كل شيء عن محاصرة كافية
الطول ؛ فهي تريد - بصفتها زوجة لا مأخذ
عليها - أن تحافظ على طهارتها من كل
ذنب. لكن امرأة تقلق راحة هذا الرجل :
إنها المركيزة ده ميرتوي. فهي مخلوق شيطاني
يُخفي حياة ماجنة وراء قناع الورع. وهي
تبدو قبل كل شيء مُحبةً للدسائس. هكذا
تدبر كل ضروب المكائد في باريز التي تعرفها
حق المعرفة. ومعنى ذلك أنها تحرك الناس
كالبيادق. وكان قالمون أحد عشاقها، فظل
أفضل أصدقائها بل شريكها الغامض إلى
حدّ الغرابة، ما دام لا يزال يطمع فيها. وبما
أنه ضالع معها في أعمالها المشبوهة، فإنه
كثيراً ما كان أداة نزواتها الغاشمة. وهكذا
تطلب منه لاميرتوي بنفسها أن ينقطع
لخدمتها مرة أخرى. فما هي هذه الخدمة ؟
إنها في غاية البساطة. فلكي تنتقم من أحد
أصدقائها الحميمين الذي تتقزز من
غطرسته، تكلف قالمون بإفساد سيسيل ده
قولانج خطيبة ذلك الصديق. وكانت هذه
الفتاة، قريبتها، قد خرجت لتوها من
الدير - وهي بكر غبية إلى حدّ ما، يتغلب
عليها بسهولة. ويرتضي قالمون المغامرة بلا
حمية - فذلك مجرد أهية. ومع ذلك يأتي ما
يذكي حماسه : فقولانج الصغيرة، التي
تكره خطيبها، تظن أنها تحبّ الفارس النبيل
دانسني الذي يعتبر قالمون بالذات المؤمن
على أسراره. ويهتك قالمون عرض الفتاة بحجة
تيسير هذا الغرام. ثم يهذيء، وهو الماهر
حقاً، من روعها ويدبرها على الاستسلام

ويستدرجها إلى أن تحب غلظتها. وباختصار، يصير الفتاة الساذجة فاجرة. وإذا تحتفظ فولانج الصغيرة لدانسني بخير ما في روحها، فإنها تزداد استسلاماً لشهواتها حتى اليوم الذي أجهضت فيه، - دون أن تحدثها نفسها ولو بأنها كانت حبل. وتنفرها هذه الحادثة الغريبة من العصر وتدفعها إلى ارتداء الحجاب. وما إن ظنّ قالمون أنه بريء الذمة إزاء لاميرتوي، حتى عاد إلى محاولة استمالة السيدة ده تورفيل. فهو يودّ أن يخاطر بالثروة، ولكن مساعيه تذهب سدى ويدوم الحصار. صحيح أن الماكر قد تنبه فعلاً إلى أنه أوحى للرئيسة حباً رهيباً. لكن ما العمل إذا أحبطته عزّة نفس المعنّية؟ هكذا سيلجأ إلى أبرع خططه لترويضها. فهو يريد أن تؤمن عدوّته الحسناء، أكثر دائماً، بعفتها، حتى تحسن التضحية بها من أجله. وبعد دفاع مؤثر، تستسلم الرئيسة. فهي تخونها عزّتها، فتقتنع أنها بخضوعها تستطيع أن تنقذ مضطهدها. وتبدو الحياة في أوّل الأمر معطية إياها مبرراً: فقالمون يحبّها حباً حقيقياً. لكن ذلك آستغناء عن لاميرتوي. فهذه الأحيوة تغتاز فعلاً من هذا الحبّ المتبادل. وبما أنّها لا تفوّت أيّ فرصة لتثبيت يدها جيداً، فإنها تعلن عجز شريكها عن مقاطعة الرئيسة. وهنا ستجاوز فظاظه لاكلو الحدّ: فهذا الإعلان يجدد في نفس قالمون طمعه في لاميرتوي. وبمجرد التبجّح، يريد مرّة أخرى أن يتمتع بها، ولو برهة من الزمن. فيهجر المرأة الرائعة، بلا حياء، بعد أن قاسى الكثير لاستمالتها. ولن تعيش الرئيسة ده تورفيل بعد هذه القطيعة: إذ تختفي في كره

نفسها فتتضني همّاً وينتهي بها المطاف إلى الموت ضنّى. ولا يتأخّر قالمون عن أداء ثمن هذه الحظوة غالباً، والحق يقال. ونعلم كيف كان ذلك: فهو يثور لخيبة انتظاره، فيختلف مع لاميرتوي. وتنتقم لاميرتوي منه بأن كشفت للفارس دانسني كل خبايا القضية التي تمثل فولانج الصغيرة بطلتها. ويشترط دانسني أن يرُدّ لها قالمون الاعتبار فيقتله في هذه المباراة. ولا يبقى بعد موت قالمون إلا الحديث عن لاميرتوي. فهل يا ترى ستعاقب على كل ما أتته من شرور؟ لاشك في ذلك. وهو عقابٌ مكرّمٌ لوعظ القارئ. هكذا سُمّنى لاميرتوي بثلاث مصائب متتالية: فهي غنيّة، وستفقد ثروتها بعد بضع محامكات؛ وهي في صحّة جيّدة، وستصاب بالجذري؛ وهي جميلة، وسيفسد هذا المرض جمالها. وعليه، يمكن القول إن النهاية تتوّج هذا العمل الأدبيّ. - تر. عربيّة: أديب مروّة، بيروت، منشورات المكتب التجاري، 1959.

علم الأخلاق (ETHICS) [40].

عفو مزدوج (DOUBLE INDEMNITY) [234].

عرس پيليوس وثييضوس (DE NUPTIIS PELEI ET THETIDOS) [242]. من قصائد كايوس فاليريوس كاتولوس* (88-55 ق.م) المستوحاة من الأساطير (القصيدة الرابعة والستون من أشعاره [Liber Valerii Catulli] والثانية من مجموعة القصائد الأسطورية). وموضوعها أن ثييضوس، بالرغم من أنها حورية بحرية، لم

تتردد في الزواج من فان، هو البطل بيلبوس. ويقام عرس باذخ، وتُمنح هدايا فاخرة للزوجين الشابين، وأبرزها كلها قطعة القماش الأرجوانية المخصصة لتغطية سرير العرس؛ فهي فعلاً مطروزة تماماً بموتيفات تستحضر قصة أريان، الزوجة التي هجرها تيزي في جزيرة ناخوس، فصارت زوجة باخوس. وبعد الفانين، ظهر الأولمبيون أنفسهم في القصر الذي يُقام فيه العرس، وتكهنوا لشيشيوس وبيلبوس بالحياة والمفاخر ومجد أخيلوس، الذي سيكون ثمرة قرانهما.

عظمة سيزار بيروتو وانحطاطه

GRANDEUR ET DÉCADENCE DE)

125، 60، 48] (CÉSAR BIROTTEAU

(هـ 17). [إحدى أشهر روايات أوغوربه

ده بلزاك* (1799-1850)، التي تشكل

جزءاً من «مشاهد الحياة الباريزية»

(«المهارة البشرية») والتي نشرت سنة

1837. ويتعمد بلزاك جعل هذا

العنوان، خصوصاً إذا قورن باسم البطل

الشخصي، يذكر بعمل مونتيسكيو الأدبي

الذي هو «تأملات في أسباب عظمة

الرومان وانحطاطهم»؛ وإذا عرفنا العناية

التي كان بلزاك يختار بها اسم شخصياته

وعناوينه، فإننا لا نستطيع ألا نتبين فيها

تلميحات فكاهاياً. ثم إن العنوان الكامل للطبعة

الأصلية هو الآتي: «قصة عظمة سيزار

بيروتو، العطار وفارس جوقة الشرف ووكيل

عمدة دائرة باريس الثانية، وانحطاطه». يحقق

سيزار بيروتو العطار تجارة رابحة؛ ويحوز

الأعجاب ويأمل في أن يُمنح وساماً. ففي نظره

أن سياق الحياة يجب أن يواكب تغيرات الوضع المجتمعي، لذلك قرر أن يوسع منزله ويزينه قبل أن يعين فارس جوقة الشرف. ويقترح عليه الموثق روكان مضاربة سيكون عليه أن يحققها مع بعض أصدقائه، وهي أن يشتروا أراضي بربع قيمتها الحقيقية والذي سيستردونه عما قليل. وترتاع زوجة بيروتو لمخاطر المشروع، فتحاول أن تشبهه عن هذه العملية، ولكن دون جدوى. والمخرض على هذه المضاربة هو الشاب دي تيبه، أمين سيزار السابق، الذي بلغ مستوى رجال المال. فلدي تيبه، الذي كان قد حاول فيما مضى أن يغوي كونستانتين زوجة رئيسه، والذي كان قد اختلس ألف ريال قبل أن يرحل، لم يغفر لسأل بيروتو اطلاعهم على غلطة الشباب هذه. وتلقي ثروة بيروتو آخر صيحة عندما يقيم مأدبة عشاء فاخرة وحفلة رقص عظيمة حضرهما ممثلون للعلم والسياسة والمال. ومع ذلك، كان بيروتو قد أمضى العقد لشراء الأراضي واستدان ثلاثة مئة ألف فرنك. وكان ذلك بداية الخراب. يطرق عبدة دائنين الباب، ولا تكون في حوزته أموال جاهزة. ثم تأتي قاصمة الظهر، وهي: أن الموثق روكان يهرب، بعد أن اختلس المبالغ التي كان قد آوتمن عليها من أجل عملية الأراضي. ويفلس بيروتو ويحكم على تجارته بالإفلاس. ويحافظ على كرامته، فيرضى لنفسه ولأهله بوظيفة متواضعة وجدها له أصدقائه الأوفياء؛ لكن فكرته الراسخة هي الحصول بأي ثمن على رد الاعتبار. وسيكون للرجل المسكين هذا الرضى الأخير، تساعد أسرته، وخصوصاً أحد مستخدمي

السابقين، **بوينو الطيب السخي**، الذي، بعد أن عمل في بيت **بيروتو**، صار شريكه، ثم خطيب ابنته **سيزارين**. فلرئيسه السابق **يدين بازدهار** تجارة العطور التي أعدها على نفقته أملاً في الثراء.

وموضوع هذا العمل الأدبي مستمد من الواقع بل من أخبار الجرائد. وكان نموذج **بلزك** يسمى **بولي** وكان عطاراً. وكان قد اخترع لتوه نخل الزينة الذي يحمل اسمه، عندما نهب الشعب متجره عام 1830. وأمضى أكثر من خمسة عشرة عاماً، بعد إفلاسه، في تسديد المطلوب لدائنيه ومات في المستشفى. وقد عدل **بلزك** هذه القصة كثيراً، ما دامت نهاية **سيزار بيروتو** ليست مصيبة، بل النهاية المنطقية والمريحة لمغامرة مضطربة؛ وقد ألحق بها خصوصاً قضية المضاربة هذه المميّزة للعصر غاية التمييز. ونتيجة هذه التعديلات كلها، هو أنه لم يطور مدى القصة فحسب، بل قيمتها أيضاً، وأنه جعل من **سيزار بيروتو** تجسيد برجوازية **باريز** الصغيرة التجارية. فهي، النشوى باضطراب الثلاثينات المالي المدوخ، تطمح إلى الارتفاع إلى عالم رجال الصرف والتجارة ومخالطتهم. وهو لم تعد تكفيه الثروة، بل يحتاج إلى الأجداد. وتصير هذه الحاجة، عند **بيروتو**، هوساً يفقده كل ذلك الرشاد الذي دان له **بنجاحه**: فهو يظهر، بالتناوب، نشيطاً أو جباناً وضعيفاً إلى حد يُرثى له. ويضفي عليه الزهو والخيلاء سداجة تؤهله لأن يلعب دور ضحية المتآمرين والدساسين. إن الرواية ليست قصة طموح بقدر ما هي قصة إنسان. إن **سيزار بيروتو**

مضحك، ولكنه مؤثر. وهذه الرواية هي إحدى الروايات التي يفلح هم واقعية **بلزك**، الذي يذهب إلى حد إعادة إنتاج الميزانية وإدخال قارئه في أسرار الحسابات، يفلح خير ما يفلح في أن يفرض علينا جواً وأن يخلق واقعاً روائياً مقنعاً كواقع الحياة نفسه.

ف -

فاسينو كاني (FACINO CANE) [227]. أقصوصة لأونوريه ده **بلزك**، نُشرت عام 1836 وتشكل جزءاً من «مشاهد الحياة اليازرية» («الملهاة البشرية»). يسكن طالب شاب حياً عامراً، فيحدوه الفضول إلى ملاحظة سكانه. وتدعوه خادمته إلى حفلة عرس أختها، فيتأثر فيها بتعبير نافخ الكلازنييت ضمن الجوق، المتألف من ثلاثة عميان عجزة من ملجأ **كانزقان**. ويبدو له قناع العجوز، الذي يسميه زميلاه «الدوج» الشبيه بقناع **دانتشي**، يبدو له من الأهمية بحيث لا يستطيع مقاومة لذة استفساره. ويروي له الرجل قصته: فاسمه الحقيقي هو **فاسينو كاني**، أمير **فارس**، وينتمي إلى سلالة قائد المرتزقة الشهير الذي يحمل الاسم نفسه. وفي سنة 1760، وهو شاب نبيل غني وسيم في العشرين من عمره، يعشق امرأة من أسرة **فندرامان** متزوجة بطبيب ممارس في البندقية، هو **ساكريدو**. ويضبطه الزوج في حالة تلبس، فيصيبه إصابة خطيرة ويُرَجُّ به في السجن، وفي زنزانتة، يكتشف نقشاً عربياً، يُخبره بأن أعمال تنقيب قد سبقت مباشرتها في عين المكان، ويدلُّه على وسائل مواصلتها. وبعد

147، 150، 152، 161، 162،
211، 251].

فـ -

القالس (LA VALSE) [122].

ص -

الصورة المكبرة (L'AGRANDISSEMENT)
[124 (هـ 13)].

صورة الفنان في شبابه (A PORTRAIT OF)
(THE ARTIST AS A YOUNG MAN)
[199-200].

الصخب والعنف (THE SOUND AND)
(THE FURY) [131، 188]. رواية رائعة
جداً، للكاتب الأمريكي الشمالي ولیم
فوكتر، نشرت عام 1929. وبها كسب
شهرة. وقد اقتبس عنوانها من شكسبير
الذي عرّف الحياة في نهاية مسرحيته
«مكبث» هذا التعريف: «إنها قصة يحكيها
أبله، قصة مفعمة بالصخب والعنف، ولكنها
خالية من الدلالة». والكائن الذي يأخذ
الكلمة في مستهل الكتاب أبله حقيقةً. فهو
يلغ من العمر ثلاثاً وثلاثين سنة. وكان
يدعى ماوري، ولكنه يُلقب باسم بنجي
(وهو تصغير لاسم بنجامين) لأن ماوري
اسم عمه أيضاً ولأن عمه لا يشرفه أن يكون
له مثل هذا السمي. واليوم الذي يُسمَعُ إليه
فيه هو 7 أبريل 1928، ولكنه لا يحدثنا
فقط بما يفعله أو يراه في ذلك اليوم (وهو أمر
غير ذي بال على الإجمال). وفي كل لحظة،
يصطدم بجزئية تذكره بجزء من الماضي تذكيراً

شهر من العمل المضني، يصل إلى دهليز
مليء بالذهب والماس، إنه كنز جمهورية
البندقية السري. ويفرّ ومعه ثروة. وفي سنة
1770، يأتي إلى ياريز ويقم فيها باسم
مستعار ولقب إسباني. ويعيش عيشة راضية
إلى أن يفقد بصره، الأمر الذي عزاه إلى الشّم
والرؤية من بعيد. وبعد أن جرّده امرأة
وهجرته، يُحبس على ذمة الجنون، ثم يؤوى
في ملجأ كانزفان، ولا يستطيع أن يكف عن
التفكير في الكنوز التي تنتظره. ويحاول عبثاً
أن يُقنع أحدهم بأن يهديه إلى البندقية. ولا
يصدق أحد. وحينئذ يصبح الطالب الشاب
«سندهب إلى البندقية». وبعد ذلك
بشهرين، يموت فاسينو كافي بنزلة رئوية.
وأقصوة بلزك القصيرة هذه تنطوي في
الوقت نفسه على استحضر للحياة في
إيطاليا في نهاية القرن 18، وعلى جو
غامض، دال جداً على نزوع المؤلف إلى
الأسرار والمؤامرات. ولكن الأهم هو أن هذه
الحكاية، المكثفة إلى أقصى الحدود والمفعمة
بالحياة، مسكونة كلها بهاجس الذهب. لقد
كانت تحتوي على مادة تفاصيل أوسع
وقصرها بالذات دليل على غنى الخيال عند
بلزك.

فوك (FUGUE) [188].

الفيكارو (LE FIGARO) (جريدة -)
[67].

(في ظل) الفتيات المزهرات (A L'OMBRE)
(DES JEUNES FILLES EN FLEURS)
[64-65، 67، 87، 89-90، 103،
119، 123 (هـ 4، 5)، 133، 138،

حادثاً، غالباً ما يكون مؤلماً. ولا يفهم لوستر، الشاب الأسود المكلف بالسهر. عليه، لا يفهم هذا الشخص العجيب. ويتركه يقترب من ملعب للكرة الطائرة ظناً منه أن ذلك سيسلّيه. فينادي أحد اللاعبين الكادي (صبي الكولف). والحال أن أخت الأبله، التي تعيش الآن بعيداً، كانت تدعى كادي. ويتذكر المسكين أنها كانت تحبه كثيراً وتهتم به. فيأخذ في الصباح إلى أن يجد لوستر وسيلة لتسليته. وعلى العموم، فإن الجو الذي يسود حوله يوم 7 أبريل هذا يقلقه. فهو يحس به مثقلاً بمأساة كامنة إحساساً غامضاً. ويذكره ذلك بأيام مشابهة: دفن جدته لما كان في ميعه الصبا، ثم زواج كادي فيما بعد. وتحدثنا قلوبنا بأن هذا الأبله البئيس عاجز عن أن يقص علينا بحد أدنى من المنطق والتماسك الأحداث التي عاينها أو شارك فيها. هذه الأحداث، التي تشكل في ذاتها القصة المأساوية والقلقة، المألوفة بحجة عائلة كوميسن وجنونها ودمها، لا يعرضها علينا عرضاً وإنما يجعلنا نستشفها استشفافاً. لكن فوكنر كتب هذا المونولوج المدهش بحذق وسجية نشعر معهما بلذة معينة ونحن ندخل إلى لعبته. وتخلق تمتمات معتوه واستهلالاته - «كان فيرش يحس بالمطر. كان يحس بالكلب أيضاً. كنا نسمع النار والسطح» أو «كنت أحاول أن أقول لهم، وأدركت ذلك. كنت أحاول أن أقول لهم، وصاحت، وكنت أحاول أن أقول، كنت أحاول، وبدأت الأشكال المضيفة تتوقف، وحاولت الخروج» -، تخلق جوّاً عنيماً مضطرباً ثقيلًا له قدرة عظيمة على الفتنة.

لكن الأبله يسكت فجأة. وقال بطريقة الخاصة ما كان يعلمه. وينوب أخوه كتان منابه فيكشف لنا كيف ولماذا انتحر يوم 2 يونيو 1910، بينما كان طالباً في هرقورد. وبالطبع كان أكثر وضوحاً وأكثر صراحة من بنجي، ولكنه يستحي مما فيه ولا يجزؤ على الإقرار به إلا بتحفظات كثيرة. ولذلك تكتنف شخصيته هالة من الغموض لا تبدد إلا رويداً رويداً. وهو - كالأبله - يجب أخته كادي. لكن بينما كان تعلق الأبله بريثاً (فهو لم يهاجم كادي، بل إحدى صبايا المدينة، وهي محاولة كلفته الإحصاء)، كان كتان يحسُّ بمحبة رجل حقيقية. ولعله كان كافياً أن تشجعه أخته قليلاً لكي تتلاشى الوسوس التي كانت تستبدُّ به، ولكنها تحترس منه احتراساً، فلا تحبه إلا حباً رقيقاً. وبالمقابل، فبينما ظل الفتى غير مبال بالنساء الأخرى، لم تمتنع هي عن اتخاذ عشاق، ثم زوج بعد الحمل. وتهيج غيرة كتان. فيحقد عليها وعلى عشاق رفيقاتها الذين يمثلون أدوار ضون جوان ويستمدُّ منها سعادة ظاهرة. وفي 2 يونيو، وبعد زواج كادي بأكثر من شهر، يغيب عن دروسه، ويستشري مكابري، ويخفيها تحت قنطرة، بعيداً قليلاً عن المدينة. وهذه النزهة هي التي يحكيها فوكنر، بدقة كبيرة تارة وإضممارات بارعة تارة أخرى. فهو يستعمل وسائل مختلفة جداً، فينجح في خلق جوِّ مضايق كجو مونولوج بنجي، ولكنه أكثر منه إيلاماً وحنينية موسيقياً. وتختلف النبرة، مع جيزن، الأخ الثالث. فهو أيضاً غيور، بل ساخط وحسود. وقد كان مجروح القلب لأن أباه لم يفعل له شيئاً، وقد

باع مرجاً كي يحصل على المال الضروري لتعليم ككتان في هرفورد. ثم إنه كان متكلاً على زوج كادي كي يجد وضعية مريحة، ولكن هذا الزوج سرعان ما سئم فسق زوجته، فهجرها وأهمل جيزن نهائياً. وعندما يتحدث (نعود إلى أبريل 1928، ولكن هذه المرة إلى يوم 6، بينما كان بنجي قد دعانا في مستهل الكتاب إلى أن نعيش يوم 7)، يشتغل - على مضض فعلاً - عند بائع خردوات ويؤمن معاش أسرته كلها تقريباً، أي أمه (أما أبوه، المدمن على الشراب، فقد توفي ما بين 1910 و 1928) وبنجي وبعض الخدم السود وابنة كادي التي تدعى ككتان كخالها المرحوم. صحيح أنه يصادر الشيكات التي تبعث بها كادي إلى ابنتها، على سبيل النفقة ومصرف الجيب (متظاهراً، أمام أمه، برفضها وإرجاعها إليها). ويستخدم هذا المال «للاتجار» في البورصة، ولكنه يُدين «يهود نيويورك»، الذين يسرقونه ويضربونه على حدّ زعمه. ومع ذلك أخفى في بيته مبلغاً لا بأس به من المال. وخلال يوم 6 هذا، نراه يسرع هنا وهناك ماكرماً كذاباً سادياً، إلى مختلف مشاريعه ويحاول أن يراقب ابنة أخته، التي تغيب عن المدرسة لتسكع صحبة ممثل مسرحي، أتى إلى المدينة بمسرح متنقل. لقد كانت تشبه أمها. ولم يكن الممثل المسرحي أول من يذهب معه. وبما أن جيزن خبيث وحاد الذهن نسيّاً، فإنه يتبين فعلاً أن ابنة أخته تعيش، وهو أمر مفهوم، بسبب الأسرة وخصوصاً الحال الذي تنتسب إليه. ويخمن أنها تحلم بالهرب. ويحل صباح يوم 8 أبريل.

ويتخلّى المؤلف عن تقنية المونولوج، فيحكى نهاية قصته موضوعياً. ونعلم سلفاً أن بنجي قد أبصر ككتان تتسلل من إحدى النوافذ في مساء يوم 7. ولذلك لا نفاجأ ونحن نلاحظ مع جيزن أنها اختفت، ومعها السر الذي تخفيه. وينطلق في أعقابها، ولكنه يدرك، منذ أول الظهور، أنه لن يعثر لها على أثر. وإذا كان مونولوج بنجي مكتوباً بجمل قصيرة، مبتورة، لاهثة، أشبه ما تكون بوميض البرق في الليلة الظلماء وإذا كان مونولوج ككتان، على العكس، مكتوباً ببعض الإسهاب الرومنسي، فإن حكاية جيزن، البسيطة ولكن المتناسكة، تعكس جفاف الشخصية المقصود والمعلل. وتذكر النبوة التي يتبناها المؤلف في نهاية الكتاب، تذكر في الوقت نفسه بنبرات الأقسام الثلاثة الأولى، المختلفة مع ذلك، وتضفي على العمل الأدبي وحدته. إن هذه الرواية، كمعظم روايات فوكتر، مبهمة وثقيلة، ولكن لهذا بالضبط ترجع قدرتها العجيبة على الفتنة. ففوكتر لم يكن يقصد الوضوح، وإنما الذي كان يريد هو خلق جو - جو غني، مضايق، استوائي. وقد نجح في ذلك أيما نجاح بحيث لا يستطيع المرء أن يتحرر منها بعد أن يقرأها. وإذا هو يكدر، بل غالباً إذ هو يرّد صوراً مفاجئة جداً أحياناً، ولكنها تفرض نفسها دائماً، وتفاصيل ملموسة ومألوفة، أضفى على كل شخصياته حضوراً لافتاً للنظر. وهذه الكائنات المصوّرة بكثافة هاجسة عاجزة عجزاً خطيراً، أمام حتمية أهوائها، مثلما أن المجتمع الذي تعيش فيه - والذي يتلف ويموت وهو يحلم بإشراق العصر

الاستعماري - عاجز عن مقاومة حتمية الزمن الذي يمرُّ والأشياء التي تتغير. ولا ينجو من هذا الإنحطاط إلا السُّود ؛ وهذا سببُ هدوئهم النسبي، الذي يحمل أمانة الطراوة في هذا الكتاب الذي جماله مبسوط عموماً وخائق بعض الخنق. - تر. عربية : جبرا إبراهيم جبرا، دار العلم للملايين، بيروت، 1963.

ق -

القبطان فراكاس (LE CAPITAINE FRA-CASSE) [126 (هـ 31)]. رواية لستيفيل كوتيه* (1811 - 1872)، نشرت عام 1863. تعرض علينا في البداية قصراً مهجوراً في غسقونية، في النصف الأول من القرن 17، يعيش فيه آخر وريث لسأل سيغونياك عيشة بئسة حزينة، صحبة خادم عجوز وفرس نحيلة وقطة. وتقطع عليه فرقة من تسعة ممثلين هزليين متجوِّلين عزلته التي يخيّم عليها الكسل، طالبين منه أن يستضيفهم ليلة واحدة. ويفتن هؤلاء الناس الغرباء (وهم بلازيوس المتحذلق المحنك السكير ؛ وتيران، وهو نوع من العملاق الخشن طيب القلب ؛ وماطامور «باترُ الجبال» ؛ ولياندر ؛ وسكايان) المصحوبون بأربع نساء (هنُّ سيرافينا ؛ وإيزابيلا الرقيقة الساذجة ؛ وزيربين، الخادم المثيرة والشهية ؛ والسيدة ليونارد، العجوز الفظة)، ببشاشتهم ولغتهم المتصنعة بأناقة (فنحن في عصر «المتحذقات»)، وبهجتهم غير المبطنة بسوء النية، يفتنون البارون ده سيغونياك الشاب

ويقنعونه بالانضمام إليهم، وذلك على الأقل للذهاب إلى باريس التي سيجد فيها حظاً أحسن. ثم ينتهي المطاف بهذا الشاب إلى أن يصاحب هؤلاء الناس الطيبين، وعند موت ماطامور المسكين يقبل أن يحل محله، ويحمل اسم القبطان فراكاس. ويبدأ حب عميق ورقيق يربطه بالفتاة إيزابيلا. وفي أثناء ذلك، تجري مغامرات غريبة وتعرض علينا أوصاف لطيفة للبلدان والقرى والفنادق والحانات والمواخير والمسارح والمدن ؛ إلى أن يختطف نبيل متعجرف، هو الدوق ده فالبروز، إيزابيلا ويحملها إلى قصره، بعد أن أغرم بها وصدته. ويحاصر الممثلون الهزليون القصر بقيادة سيغونياك، ويخلصون الفتاة، ويخرج البارون الدوق المختطف جرحاً بليغاً في المبارزة. ويظهر أبو المختطف، وهو الأمير ده فالبروز العجوز، الذي يحمل ابنه، ظاناً أنه مات، ولكنه في الوقت نفسه يتعرّف في إيزابيلا بنته الوحيدة، التي كانت قد اختطفت منه. وفي غضون ذلك، وبعد أن أيقن سيغونياك أنه قتل الدوق، يقبل أن يفصل عن الممثلين الهزليين وأن يعود إلى قصره حتى ينجو من الخطر الذي يهدده. ولكن الدوق ده فالبروز لم يمِت ؛ وعندما يبرأ من جرحه الشديد ويشفى من هواه، يتصالح مع سيغونياك الذي سيتزوج إيزابيلا ويسترد تلك الرتبة المجتمعية التي تقتضيها نبالته وقيمته. وأما القسم الثاني من الرواية، فهو - كما نرى - مطنب ومتكلف بعض التكلف. (بل لا ينقص كثر يُعثر عليه في القصر، ويستفيد منه ألبطل). وبالرغم ممّا في الرواية من بطء وعيوب، فإنّه يمكن

اعتبارها أنجح الأعمال الأدبية النثرية عند هذا المؤلف المثير وأكثرها تمييزاً له.

قصة طوم دجونز اللقيط (THE HISTORY OF TOM JONES A FOUNDING [199]، رواية ضخمة للكاتب الإنكليزي هنري فيلدينك* (1707-1754)، نشرت عام 1749. فهي تتضمن ثمانية عشر كتاباً، وبالتالي تكون مادة ستة مجلدات ضخمة. وهذا معطاهما: طوم جونز ابن بالتبني لِتَرِيَّ خَيْرٍ هو السيد أَلُوورثي. وقد رباه هذا الأخير مع ابن أخيه، واسمه بليفيل، الذي يجد نفسه وريثه من جهة أخرى. وبما أن بليفيل هذا منافق ولصاحب منفعة، فإنه يكره طوم، لأنه لا يستطيع أن يخلفه في قلب صوفيا الحسنة، بنت ويستين الغضوب. وكان لابد لطوم دجونز مع ذلك من أن يستجيب لهذا الحب. وذلك لسبب بديهي: فما أنه مفتون بسمولي سيكريم، بنت خفير الصيد، فإنه يصمّم على أن يتزوجها. وسيظهر سريعاً من جهة أخرى أن مولي لم يُلْهِمَهَا إِلَّا شيطان الدلال. وبما أن طوم دجونز قد انتهى به المطاف إلى أن يتبين ذلك، فإنه سيقوم بنقد ذاتي لنفسه وسيحس بقيمة حب صوفيا. ويحاول بليفيل، الذي تدعمه عمه صوفيا، أن يشي بطوم دجونز. ويبلغ أهدافه بحيث يُطرد طوم التعيس من طرف أَلُوورثي. ومنذئذ سيُجْبَرُ على أن يعيش حياة التشرّد، تحت حراسة معلم يدعى پارتريدج، الأمر الذي سيكلفه شتى المحن. أما صوفيا، فإنها لم تنسه، مادامت لا تتردّد في هجر بيت

الوالدين ولا تفكّر في العودة، بعد أن بعثت بِمَالِهَا إلى طوم. ويحدّث يوماً أن تدخّل إلى نُزْلٍ، يوجد فيه من تحبّه بالضبط. غير أن طوم دجونز يكون فيه - ويا للأسف! - مصحوباً بامرأة، ليست في الحقيقة سوى مغامرة تُدعى السيدة ووتزر والتي أنقذها من قُطَاعِ الطُّرُق.

وفي حضور هذه المرأة، تنسحب صوفيا، ناسية منديلها، الأثر الوحيد المتخلف من حضورها وبأسها. ومنذ تلك اللحظة، تزداد الحبكة تعقيداً. وبالفعل، فإن صوفيا تلتمس مأوى من بنت عمها، الليدي بيلاصطون. ومن سوء الحظ أن هذه المرأة تبذل جهدها لكي تزوجها لورداً اسمه فيلامار، وهو نبيل منحل الأخلاق. وإذا يشرع طوم دجونز - علاوة على ذلك - في البحث عن صوفيا، فإنه يصادف الليدي بيلاصطون ولا يستطيع مقاومة الرغبة في إبداء إعجابه بها. وينتهي به المطاف إلى الحصول منها على موعد ليلي. إلا أنه يجد صوفيا مكان الليدي المعنية. وبما أن هذه الأخيرة قد عرضت بغتة، فإنه تنجم عن ذلك مشاهد مضحكة بما فيه الكفاية. ثم يودّع طوم دجونز السجن لجرحه شخصاً ما، عندما كان في حالة دفاع شرعي عن النفس. وبما أنه مهجور من الجميع، فإنه سيثني مع ذلك بتحاشي القدر السيء، لأنه يتم اكتشاف أنه ابن أخت أَلُوورثي (غير الشرعي)، بما أن بليفيل السافل قد احتجز الرسالة التي كانت هذه الأخيرة قد كتبتها إلى أخيها قبل أن يقضي نحبه. وبعد أن يُفَضَّحَ بليفيل، يصير طوم دجونز وريث أَلُوورثي ويستطيع أن يتزوج

صوفياً. ومن ثم تنهي «طيبة القلب الطبيعية»، التي يؤسس عليها فيلدينك مغزى قصته. إن هذه الرواية الكثيفة - بالرغم من العاطفية التي تسيطر فيها - تمتلك خصائص قيمة هي: حسُّ السرد ودقة التعبير وأخيراً فكاهة معينة من أكثر الفكاهات عذوبة.

قصص نموذجية (NOVELAS EJEMPLA- RES) [137].

القتلة (KILLERS) [181، 202]. - تر. عربية: إرنست همنكواي، رجال بلا نساء، - ترجمة سمير عزت نصّار، دار الثروة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط. 1، 1987، ص ص 88-109.

قضية لوموان (L'AFFAIRE LEMOINE) [196].

- ر -

الرائعة المجهولة (LE CHEF-D'ŒUVRE INCONNU) [277]. رواية لأونوريه ده بلزاك* (1799-1850)، نشرت عام 1832. يجري المشهد في محترف الرسام يوربوس، الذي يصل إليه تَوّاً الفنان الشاب نيكولا بوسان، الذي لا يزال مجهولاً، والأستاذ العجوز فرينهوفر. فيعجبون جميعاً بلوحة عظيمة، تمثل مارية المصرية، وعليها إشراق أشعة الشروق الأولى. فالأستاذ العجوز راض عن العمل، ولكنه يرى أن

الرسم ناقص؛ وفجأة يعتربه هيجان خلاق، فيستحوذ على ريشة الرسم. ويحقق، ببضع لمسات عصبية، معجزة بَعَثَ هذه الصورة. لكن فرينهوفر، أستاذ التقنية، لم يمه بعد رائعته: «نوازووز الحسناء»، التي يشتغل عليها منذ عشر سنوات، والتي لم يرها أحد قط. فهو لم يجد بعد النموذج الذي سيلهمه الكمال الذي يريد بُلُوغَه. ويقترح نيكولا بوسان وضع المرأة التي يُحِبُّها. وعندما يرى فرينهوفر العجوز ذلك الجمال منقطع النظر، ينهي عمله الفني في لحظة ويعرضها على الفنّائين، اللذين يصيها الدهول ويتعرّفان طرف قدم عارية، شهية، حية، غارقة في فوضى من الألوان والنوينات والتفاصيل في نوع من الضباب عديم الشكل، وهي قدم لا يتبينانها إلا بمشقة في زاوية من اللوحة. وتقتل الخيبة التي تقرأ على وجهي الرجلين، تقتل الأستاذ وحلمه الكبير بالكمال.

وقد أراد بلزاك أن يكشف، كما فعل في أقصوصة «كامبارا»*، عن بعض محرّكات النفسية البشرية السرية والمقلقة وأن يحلّل إوالات الإبداع الفني، بالنظر إلى ما تستطيع أن تقدمه من معجز (← «الملهاة البشرية»*)...

الراين. رسائل إلى صديق (RHIN (LE). LETTRES À UN AMI) [99 (هـ) 117]. صدر عمل فكتور هيغو* (1802 - 1885) الأدبي هذا عام 1842. وكان هيغو آنذاك في أوج مرحلته الإبداعية؛ فقد انتهى لتوه من إنتاج أربعة دواوين تتضمن بعض أجمل قصائده: «أوراق الخريف»

و«أناشيد الغروب» و«الأصوات الداخلية»^{*}، و«الأشعة والظلال». وكان يحتل مكانة بارزة في الحياة الأدبية الفرنسية ودخل لتوه الأكاديمية الفرنسية. ولكي يستريح من أعماله ويحج إلى تلك المنطقة الراينية العزيزة على قلوب الرومنسيين، شرع في السفر وفي نيته أن يجلب من هذه السفرة مواد أعماله الأدبية اللاحقة. وهذه المواد هي التي يقدمها لنا، في شكل حرّ جداً، في كتاب «الراين». رسائل إلى صديق». فقد جمع هيغو أنطباعاته في كل طور من أطوار هذا السفر، وصاغها في شكل رسائل ربما هي خيالية من جهة أخرى. وقد قام برحلة أولى، طويلة نوعاً ما، من يوليو حتى أكتوبر 1838. فأنطلق من باريس، وجمال أولاً على ضفاف الموز، في إيكس - لاشايل، ثم صعد نهر الراين من كولونيا حتى ماينس، وتوغل حتى فرانكفورت وختم جولته بـبورمز وسباير وهايدلبرك. وأستأنف رحلته في غشت 1839، فعبر في هذا الدور الألزاس ولافوري نوار وسويسرا؛ وكانت محطته الأخيرة هي لوزان. وتشكل لحمه هذه الانطباعات من كل شيء: ففيها مناظر طبيعية، وزيارات لمآثر تاريخية، وقصص سمعها من أفواه الرواة، وخرافات فلكلورية، ومغامرات أسفار. والحق أن هيغو قد وجد في ألمانيا ضالته التي جاء ينشدها فيها: مدن محصنة متعالية مسكونة بأشباح الفرسان، وبقصص شيطانية؛ وحواضر قروسطية؛ ومناظر طبيعية موافقة للروح الرومنسية. ونرى في هذا سلفاً الخطوط

العريضة لديكور مسرحية «بورغراف» وبنور التصوير الحزين الذي يعكس كون هيغو بطريقة غريبة. ولكن هناك أيضاً ذلك المرح الذي يحدو هيغو الشاب، ذلك الميل إلى الضحك من كثير من المغامرات التي مرّ بها في سفره وإلى عدم الإفراط في أخذ القصص الحزينة التي يرويها مأخذ الجد.

ومن الواضح أن رسالة طويلة (هي الرسالة 21، المحررة في بينكن، بتاريخ غشت 1838) غريبة جداً؛ فهي مكرّسة بأكملها لـ«خرافة بيكويان الوسيم وبولدورا الحسناء». ويتناول فيها هيغو بتهمك، متواصل أحياناً، وقريحة مليئة بالحوية، خرافة مختلقة، ولكنها تستلهم طريقة الرواة الرومنسيين الألمان. ومن سوء الحظ أن ليس في كتاب «الراين» إلا قصص حديثة العهد، أو خرافات مثيرة، وليس أنطباعات الشاعر آليّة وحدها، بل فيه أيضاً الخاتمة، التي لا يستطيع فيها هيغو أن يمتنع عن أن يعرض علينا أفكاره حول ألمانيا وفرنسا وحول علاقاتهما المتبادلة. وهو يتخذ هذا العرض ذريعة لإعادة كتابة تاريخ أوروبا الغربية كله وسياستها كلها بأسلوب معقد مرموز. وتكثر المختصرات، التي يريدنا أن تكون آسرة، وجوامع الكلم الجازمة، تكثر هنا وتختلف لدى القارئ إحساساً قاسياً بما فيه الكفاية. ومهما يكن من أمر، فإن كتاب «الراين» عمل أدبي مهم بجيويته، وفضول الرحالة الذي لا يكمل ولا يمل وموهبة الاستحضار لديه. ومن المؤكد أن هيغو قد تأثر هنا بألكسندر ديما الأب في كتابه «أنطباعات رحلة»، وهي مجموعة ضخمة

(ELEPHANTS) [181، 199، 202، 208]. - تر. عربية : إرنست همنكواي، رجال بلا نساء، ترجمة سمير عزت نصّار، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط. 1، 1987، ص ص. 78-87.

تكرات محتمل (THE CONFIDENCE)

223] (MAN, HIS MASQUERADE (هـ 52). - رواية للكاتب الأمريكي -

الشمالي هرمان ملقل* (1819-1891)، نُشرت في نيويورك ولندن عام 1857.

ينجح البطل، الذي هو دجال يتنكر في مختلف الأوصاف، غاية النجاح في خداع عدد معين من المسافرين الذين تنقلهم

الباخرة «فيديل»، عبر نهر الميسيسيبي، بين سان لوي وأورليانز الجديدة. وهكذا يتر

منهم المال بشتى الذرائع. فهو يتظاهر، في البداية، بأنه أبكم وبذلك يستأثر باهتمام

جمهوره وينال عطفه وهو يكتب على لوحة حِكْمًا تدعو إلى الإحسان. ثم يتحوّل إلى

زنجي ذي عاهة يستجدي الصدقات من المارة؛ وعندما يُتَّهَم بالتظاهر، فإنه يدافع

عن نفسه بذكر أسماء أناس محترمين غاية الاحترام يدّعي أنّهم يعرفونه. ويعاود الظهور،

لابساً السّواد، فيحكّي قصة تقيّة لتاجر ويدلي له ببطاقات الزيارة التي ألقى بها المارة

وهم يتصدّقون على الزنجي ذي العاهة. وهكذا يحصل على مبلغ مالي ضخم. وعلى

أثر ذلك، يجمع تبرعات بما هو ممثل مؤسّسة برّ، ويبيع أسهم الشركة المفترضة

بصفته وكيل شركة فحم وهميّة، فيما يوزّع قصيدة بخط يده ويدعو إلى الثقة والتضامن.

من حكايات آلسفر في تسعة وعشرين مجلداً، صدر ضمنها، قبيل كتاب «الراين» لسهيغو، كتاب «جولات على ضفاف الراين».

راشومون (RASHÔMON) [131، 202].

روبنسون كروزوي (- حياة روبنسون كروزوي، بحار يورك، ومغامراته المدهشة الغريبة).

رحلة حول العالم في ثمانين يوماً (LE TOUR DU MONDE EN QUATRE-VINGTS JOURS) [202، 203].

الرسائل البرتغالية (LETTRES PORTUGAISES) [265].

ش -

شجرات الغار مقطوعة (LES LAURIERS SONT COUPÉS) [187-188، 192، 220 (هـ 17)، 230، 241].

شكل الحسام [257].

ت -

تاريخ فرنسا (HISTOIRE DE FRANCE) [39].

تلال كفيلة بيضاء (HILLS LIKE WHITE)

ثييتوس أو في العلم

Θεωτητος η περι επιστημης

[248]. محاوره فلسفيه لأفلاطون*

(428 ؟ - 347 ؟ ق.م)، تنتمي إلى مجموعة المحاورات المسماة محاورات الشيخوخة (پارمينيدس، السفسطائي، السياسة، فيليبوس، تيمائوس، الشرائع)؛ وهي إحدى أهمها، سواء من حيث عرضها للمنهج والمذهب السقراطي أم من حيث نقدها للسفسطائيين والمذاهب التي يرتكزون عليها. وترمي المحاوره، التي تمسح سقراط والرياضي ثيودوروس والشاب ثييتوس، ترمي إلى تعريف العلم، وهو تعريف يعمل سقراط على جعل مكالميه يكتشفونه عبر سلسلة من الأسئلة والأجوبة، مكتفياً هو نفسه بدور «مولد» ذهن الآخرين (المنهج المايوطيقي). ويعرف ثييتوس العلم أولاً بأنه «إحساس»؛ وهذا، كما ينبئ سقراط، إحدى تلك النظريات النسبويه التي كان كثير منها شائعاً في أثينا ذلك العهد. ذلك ما أمكن هيروتاگوراس أن يقوله فعلاً، وهو الذي جعل من الإنسان مقياس كل شيء، متخذاً بالمناسبة نفسها الإحساس مقياساً للحقيقة العلميه؛ وذلك ما استطاع أن يزعمه أيضاً أنصار هرقليطس، الذين كانوا يعتبرون العالم دققاً مستمراً، فيشيرون إلى اللقاء الحساس واللحظي بين الموضوع والذات على أنه الحقيقة العلميه الوحيدة الممكنة، ولو أنها نسبيه وعابره. لكن هذا التعريف متهافت: فلو كان الأمر كذلك، ولو كانت كل الأحاسيس صحيحه تماماً، لكان الناس ولكانت كل الآراء صحيحه

ويتاجر في مختلف الاختصاصات، ويصير عضواً في جمعيه للفلاسفة. وفي النهايه، يلبس زياً غريباً، يقدم نفسه رَحالة عظيمأ ويأخذ في المناقشه مع كل المسافرين الذين يوجد بينهم الصوفي الشاب هارك وينصم وتلميذه إيگيرت؛ ولكنه لا يتمكن من ابتزاز ستيم واحد منهم. وبمشاجرة مع شيخ عجوز تنتهي هذه الروايه الغريبه وغير المقنعه. ولا تتمكن مهارة الراوي من جعل عبثيه الحبيكات والمبالغات التفصيليه مشابيه للواقع. وعلاوة على حكاية الرجل اللابس ثوب الحداد، تتضمن الروايه، على غرار روايات القرن السابع عشر، قصصاً شتى كمغامرات مورديوك، أو مغامرات شارلمون، أو مغامرات الصيني أستير.

تعليقات على حرب الغال

(COMMENTARI DE BELLO GALLICO)

[254، 200].

تقديس الربيع (SACRE DE PRINTEMPS)

[217].

التربيه العاطفيه (-L'ÉDUCATION SENTI-

MENTALE) [111، 223 (هـ 53)،

255، 280]. - تر. عربيه: سلسله

ماريان، نشر عويدات.

تريستان وإيزولده [164].

تريسترام شاندي (- «حياة تريسترام

شاندي وآراؤه»).

أيضاً، حتى ولو تناقضت فيما بينها. والحال أن ذلك غير مقبول: فالزمن، الذي يكذب الآراء المغلوطة ويؤكد الآراء المضبوطة، يثبت أن هناك حقيقة وخطأ فعلاً. ومن جهة أخرى، فإذا قبلنا بنظرية الصيرورة الأبدية، فإن الإحساس نفسه يصير شيئاً دافقاً ومتنوعاً دائماً من تلقاء نفسه، بحيث لن نستطيع - ولو للحظة - أن نقول إن شيئاً ما كائن. وأخيراً فإن نشاط الذهن ليس إحساساً كله: فعندما نقول إن موضوعين يتشابهان، فإن الإحساس يعطينا الاثنيين. غير أن تشابههما لا يتأتى من الإحساس، بل من مقارنة تجربها الروح نفسها. ومن ثم يضطر ثييتيوس إلى تعديل تعريفه، فيؤكد أن العلم هو «الرأي الصحيح». لكن إذا كانت هناك من آراء صحيحة وآراء خاطئة، فما الوسيلة التي ستمكثنا من التحقق من الخطأ في أنفسنا؟ إننا لا نستطيع أن نتصور أن الخطأ ينتج عن خلط بين ما نعلمه وما نعلمه على السواء، ولا بين ما نعلمه وما نجهله، ولا بين ما هو كائن وما ليس بكائن (ما دام لا يمكن تصور ما ليس بكائن) ولا بين ما هو كائن وما هو كائن على السواء (لأنه لو كان الأمر كذلك، لكان علينا أن نعتبر الروح مجردة من التمييز تماماً). وقد يمكننا افتراض أن الخطأ يقوم على إضعاف للذكرى، قد يحمل على الخلط بين الأحاسيس الماضية التي نصوغ عليها أفكارنا الحالية، كصور مطبوعة في شمع شديد الرخاوة أو شديد القساوة؛ ولكن لو كان الأمر كذلك، لجاء الخطأ من تكيف ناقص للفكرة مع الأحاسيس، بينما يحصل حتى

بصدد مواضيع مثالية تماماً، كما هو الشأن عندما نغلط في حساب. وأخيراً، فإذا تصورنا أن معارفنا المكتسبة تتحرك فينا كما يتحرك الحمام في قفص، وأن الخطأ يقوم على الإمساك بوحدة في محل الأخرى، فقد يكون علينا أن نستخلص من ذلك أنها تنحصر في استبدال دراية بأخرى، أي أنها نتيجة العلم ذاته. ثم إنه - دون التخلي عن حل المشكلة - من البدهي أن التعريف الثاني مغلوط: فالقاضي الذي يحكم على واقعة لم يعاينها، سيكون رأيه فيها صحيحاً، ولكنه لن يستطيع أبداً أن يكون له علم بهذه الواقعة؛ ومن ثم فالرأي الصحيح والعلم لا يلتقيان. وحينها يحاول ثييتيوس أن يعطي تعريفاً ثالثاً، هو: أن العلم هو «الرأي الصحيح المقرون بالعقل». ولكن ما المقصود بالعقل؟ هل معرفة كل العناصر المكونة لموضوع؟ وفي هذه الحالة، فمن يصيب في كتابة اسم ثييتيوس، وهو يبدأ بالحرف ث [θ]، ويخطئ في كتابة اسم ثيودوروس، وهو يبدأ بحرف ت، سيثبت أنه ليس له علم بالحرف ث، فيما هو يستخدمه بعقل (أي وهو يعرفه، عنصراً مكوناً للاسم الأول) ويرأي صحيح عندما كتب اسم ثييتيوس. وعند هذا الحد، تتوقف المحاورة: إذ كان على سقراط أن يعود إلى رواق الملك حيث ينتظره متهمونه.

ومن ثم فإن «ثييتيوس» تنتمي إلى ذلك النمط من المحاورات الذي يرمي فيه أفلاطون إلى تعليم نسق بقدر ما يرمي إلى تعليم موقف ومنهج فلسفي مختلفين جوهرياً عن موقف المدارس التقليدية ومنهجها. ففي هذه الفترة، كان أفلاطون قد أوشك على الانتهاء من

عرض مذهبه، ولذلك كان يقف عند بعض المشكلات الخاصة ويحلوه له أن يقرع فكرته بفكرة الفلاسفة الآخرين، وأن يدفع بها إلى أقصى النتائج وأن يدرس أصداءها في نفوس جمهوره. ومن ثم تنطوي هذه المحاورات الأخيرة على أهمية فريدة من وجهة النظر التاريخية والتأملية والنفسية. وهذا ما أستتبع القوة المسرحية للكتاب : فمواقف الفلسفة ما قبل السقراطية وما قبل الأفلاطونية لم تُنتقد وتُنكر فحسب، بل استثيرت في حيويتها الشمولية ؛ وتشكل لوحة شبه كاملة للتفكير الهلنسي، مع مجمل سريع لأسطورة هنا وهناك، تشكل الخلفية التي يجري فيها البحث السقراطي والتي تخضع لها، إلى جانب شخصية سقراط الماكرة، شخصية ثييتوس، المتأمل، الذهن الوقاد المخلص، الذي يتوسم فيه أفلاطون توسم التعاطف. نموذجاً لفيلسوف شاب. - تر. عربية : الأب فؤاد جرجي بربارة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1971.

خ -

الحاتم والكتاب (THE RING AND THE BOOK) [202]. قصيدة إنكليزية لهربرت براونينك* (1821-1889)، نُشرت ما بين عامي 1868 و1889. وهي العمل الأدبي الرئيسي لهذا الشاعر. وقد استمد وقائعها من الكتاب الذي كان براونينك يسميه بنفسه «الكتاب الأصفر القديم» [The old yellow book] والذي كان قد اشتراه في فلورنسا، بساحة سان لورينزو. وكان هذا

الكتاب يتضمن حكاية محاكمة الاغتيال الذي كان قد وقع في روما عام 1698. ويمكن القول إن براونينك قد شغله تأليف عمله الأدبي هذا منذ اليوم الذي اشترى فيه الكتاب القديم حتى يونيو 1862، أي ما يزيد على ثلاث سنوات. وقد ألهمت هذه الجريمة خيال الشاعر الذي كان مولعا كأبيه بالقضايا والجرائم المشهورة. و«الكتاب» الذي يلمح إليه العنوان هو الكتاب الذي اتخذه الشاعر أساسا لقصيدته. وكما أن الصائغ الذي يريد أن يصنع خاتما ذهبيا يكون ملزما بأن يمزج أشابة بالمعدن النفيس، ثم يعطي الخاتم شكلا ويزخرفه، كذلك يكون المؤلف ملزما بأن يمزج بالذهب الخالص للكتاب القديم الذي أفرط في التقيد بالوقائع إفراطا فجاء، أشابة خياله ؛ وهذا ما استتبع «الخاتم» المذكور في العنوان.

وإذا قيل إن القارئ الذي يكون قد وصل إلى نهاية بضعة آلاف بيت تتضمنها الكتب الاثنا عشر التي تتشكل منها القصيدة، إذا قيل إنه لا يعرف بالضبط كيف جرت الوقائع، لأنه لا يملك عنها إلا حكايات مجزأة، فإنه يمكن التأكيد مع ذلك أن براونينك قد برع، حتى من وجهة نظر التقنية السردية، في استخدام المادة الموجودة، التي تتضمن «الحكم النهائي» وبعض الرسائل المخطوطة، فضلا عن الشهادات والدفاع. وعناصر القصيدة هي التالية : في سنة 1679 كان زوجان عجوزان هما بيترو وفيلولانطي كومباريني يعيشان في روما. وكانت لهما موارد لا بأس بها، ولكنهما

استداناً. ولكي يمكن أن يؤول رأسمالهما لوارث، ونظراً لأنهما لم يخلفا ورثاً، تبنيا بنتاً عاهرةً وسميها پوميليا. وكان في روما نبيل فقير، هو الكونت كويدو فرانسيسيني **ضارزو**، يبلغ من العمر حوالي خمسين سنة، ويرغب في أن يعيد تكوين ثروته عن طريق زواج مُريح. وبما أنه كان يظن پوميليا غنية جداً، فإنه يطلب يدها للزواج ووافق الأبوان **كومباريني اللذان** كانا من جهتهما يظنان الكونت يملك ثروة طائلة. وبعد حفل العرس، عاش الأبوان والزوجان في أريزو، ولكن سرعان ما عاد **بييترو فيولانطي** إلى روما. وكان الخلاف قد احتد سلفاً بين الطرفين، إذ اكتشف كل منهما الحالة الحقيقية لثروة الطرف الآخر. وبعيد ذلك، تعترف **فيولانطي** بالاختلاس الذي ارتكبه، فتُصح بأن ترد الإرث الذي اختلسته لورثته الحقيقيين، إذا أرادت الحصول على المغفرة. وكان كويدو يقسو على پوميليا كثيراً. ويقرر أن يتخلص من زوجته التي لم يعد يجهل أصلها، فيتهمها بالخيانة الزوجية وحب الكاهن. القانوني، **جيوسيپ كاپونساشي** الذي لا تكاد تعرفه. وعبثاً تستغيث پوميليا بالأسقف والحاكم من زوجها. وتقرر، وهي على وشك أن تكون أمّاً، تقرر الهرب نحو روما تحت حماية **كاپونساشي**. ويُقبض عليهما في **كاسطينيوڤو ويساقان** إلى السجن الجديد في روما، في انتظار محاكمتها بتهمة الزنى. ويحكم عليهما، بعد إقرارهما بذنبيهما. ويُذهب بپوميليا التي كانت على وشك الوضع، إلى بيت آل **كومباريني** ويدخل الكونت كويدو أربعة قتلّة إلى البيت ويأمرهم

بقتل زوجته وأبويها المفترضين ؛ ولكنه يُضبط متلبساً، فيقدّم للمحاكمة ويُحكم عليه. أما القصيدة التي تعرض الموضوع في الكتاب الأول وتروي نهايته في الكتاب الأخير، فهي سلسلة من المونولوجات المساوية التي تعرض فيها الشخصيات بالتناوب الوضع كما يبدو لها. ويقدم الكتاب الثاني والثالث رأي روما ؛ والرابع، رأي المجتمع الأنيق الذي يتهم المذنبين والأبرياء أو يغفر لهم، لا مبالياً ولا أخلاقياً بالتناوب. وفي الكتاب الخامس، يدافع كويدو عن نفسه أمام محاكمته ؛ وفي السادس، يدفع **كاپونساشي** التهمة، وهو ساخط ؛ وفي السابع تروي پوميليا، المحتضرة في المستشفى، قصتها الحزينة. وفي الكتابين الثامن والتاسع، يُظهر المحامون كل ما أوتوه من مهارة في الدفاع، دون أن يهتموا كثيراً بما قاله لهم زناؤهم. وفي العاشر، يفحص البابا، الذي استأنف كويدو الحكم بين يديه، يفحص المأساة المظلمة ؛ وفي الحادي عشر، يلعن كويدو الكاهنين، اللذين جاءا يساعداًه في حبسه، ليلة إعدامه. ومن ثم تعرض القصيدة الوقائع نفسها من زوايا مختلفة، كما تظهر للشخصيات الرئيسية ولأولئك الذين لعبوا دوراً مهماً في أثناء المحاكمة. ويتمكن **براونينگ**، بغزارة إلهامه وغنى هذا الإلهام، الذي يميل إلى التعقيد، يتمكن من خلق صور شخصية مدهشة، قيّمة في حد ذاتها، بمعزل عن الرابط الذي يربطها بالعمل الأدبي. فكل واحد يبحث عن الحقيقة، حقيقته، ويقولها ببساطة بشرية جداً وصدق مؤثر، بوقاحة وعنف، بعلم بالوقائع وتأويلها،

بطيبة متفهمة، كل حسب طبعه وطبيعته.

وقد أفرغ الشاعر جهده كله في هذا العمل الأدبي الضخم : فميله إلى المفارقة والغرابة، وإحساسه بالرأفة البشرية، ووجهه للماضي، وآماله، كل هذا يشكل موضوعاً للملاحظات ويحمل سمة الاندفاعات التي غالباً ما تبلغ كثافة غنائية وعظمة شعرية تجعلان من هذا العمل الأدبي، متفاوت القيمة بالضرورة، أحد أعظم روائع القرن 19. وتتخذ الموضوع، وهي خبر مجتمعي تافه، تتخذ أرفع قيمة بشرية ممكنة. ويتحول البحث عن القيمة الشعرية في فظاعات رواية مثيرة، يتحول إلى علم نفس عالم وإلى إعادة تشكيل مبتكرة للوقائع والعصر. ويعيد الشاعر، المولع بمشاكل الذهن، يعيد خلق المأساة ليجعل منها رمزاً للندم والألم، للعظمة والبؤس البشريين. ولا تؤثر فيه إلا حقيقة الانفعال والروح. ويتضمن هذا العمل الأدبي عنصراً ملحمياً يحكم عليه معاصروه والأجيال اللاحقة بطرق مختلفة. وأما الشكل، فلم يكن محكما جداً، فهو يتضمن سداجات وعيوباً؛ ولم يكن البيت الشعري موزوناً دائماً، بل كان يبدو أحياناً مشوه البناء. ولكن هناك لحظات كثيفة الانفعال (بومبيليا مثلاً) ونبرات غنائية، في خاتمة القصيدة، تظهر الشاعر في عظمتها كلها.

خاتم نيبيلونك (DER RING DER NIBELUNGEN) [160].

ض -

ضد سانت - بولك (CONTRE SAINTE)

(BEUVE) [33، 36 (هـ 1)، 72، 125 (هـ 23)، 160، 280].

ضون كيوخوطه (EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA) [109، 137، 242، 269، 277 (هـ 107)]. - تر. عربية : عبد الرحمن بدوي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1965.

غ -

غيور إسترامادور (EL CELOSO EXTRE-MENO) [137] (← قصص نموذجية).

الغيرة (LA JALOUSIE) [131، 204، 272 (هـ 17)]. رواية لآلان روب - كريبه* (1957)، وهي أكثر أعماله الأدبية رمزية. وتبدأ الاستعارة من العنوان. ففي زمكان غريب، هو عبارة عن مغرسة من طراز استعماري ذات مشاهد يومية مكررة آلاف المرات، تبدو امرأة شابة، يُرمز لها بحرف أ، وهي تمشط شعرها وقتاً طويلاً، وتتحدث أحاديث محزنة عن مواهب السود، وتثور بعنف لسحق أم أربعة وأربعين على الجدار، وتذهب إلى المدينة مع فرائك، صديق الزوجين. هذا في حين يحقق غيور في الخيانة التي يحتمل أن تكون زوجته ترتكبها : هكذا تلاحظ نظرة (لا يُسمى صاحبها أبداً) وتراقب من خلال الصفيحات الخشبية التي تقطع رؤيتها. ويلجأ الرجل إلى العينين والخيال بحثاً عن برهان. فيدمر شكّه الزمن بيننا تدمر رؤيته المنحرفة للعالم الفضاء : إنه يستخدم

منطقاً مزدوجاً، منطق اليقين عندما تكون الأمور ماثلة للعيان ومنطق الشك عندما تختفي و«يتكئف» الملاحظ مع واقع جديد. ويظل السؤال مطروحاً: هل هو تواطؤ غرامي أم استيهامات «الزوج»؟ لكن الجلي هو أن الأزمنة والظروف تختلط وتتقاطع. لحظات نوبة، تعود بعدها الأمور إلى نصابها فيما يبدو.

الغريب (L'ÉTRANGER) [231، 271 (هـ19)]. حكاية للكاتب الفرنسي ألبير كامو* (1913-1960)، نشرت عام 1942. «إنها توازن البداهة والغنائية الذي لا يستطيع سواه أن يمكننا من بلوغ الانفعال والوضوح في آن واحد»، كما سيقول كامو في كتابه «أسطورة سيزيف». والبداهة هنا محايدة. يتحدث رجل، ولكن أناه ليس لها وجه محدد، بل لها اسم فقط هو مورشو، وأحاسيس مجزأة، مدونة كما هي في حينها. وسيدفن مورشو أمه: ينظر، يسمع، يدخن، سلباً. إنه لا يشارك: بل يجيب لا أقل ولا أكثر. وفي الغد، يلتقي بماري، ويستحم معها، ويضاجعها، دون أن يريد شيئاً، وهو لا يفعل ذلك إلا لأنها موجودة، ولأنه يجيب على ما يُسألُه وما يمثل بين يديه. كذلك رايمون، جاره، الذي يسألُه صداقته، والذي يساعده، كما تجيب من يكلمك بالحاح، دون أن تفكر في شيء بعينه. وتمضي الحياة، وهي تدفع الأيام، والعمل، والشمس، والبحر، وكل الأشياء يلاحظها مورشو بذهن خال ورائق، كل الأشياء التي تنعكس عليه ولكنه لا يستسلم لها. يدعو رايمون

للزهوة مع ماري وزوج صديق (رجل وزوجته) في أحد الشواطئ. وبينما كان الرجال الثلاثة يتجولون، يقترب منهم عرب يريدون تصفية حساب مع رايمون. وتقع مشاجرة. ينظر مورشو. وبعد أن عاد مورشو بمفرده إلى النبع الذي يتدفق في أحد أطراف الشاطئ، يلتقي فيه بأحد العرب. ولم يكن هذا الرجل يعني له شيئاً، إنه لا يكنُّ له ضغينة، اللهم إلا ذكرى ما حدث، تلك الذكرى التي يكاد لا يتذكرها. لكن العربي يخرج سكيناً، ويلمع النصل في الشمس، فيطلق مورشو الرصاص من مسدس رايمون الذي كان في حوزته بالصدفة، طلقة وأخرى، وقد أعماه النور والعرق والجو الحارق.

وفي القسم الثاني تتحرك الآلة القضائية. يتأقلم مورشو مع حياة السجن الجامدة. الصمت، وكل يوم يجتُرُّ الأيام الماضية. ويكتشف مورشو أنه يكفي التذكر ليزول الضجر. وزياراته لقاضي التحقيق تشبه ما يقرأه في الكتب، وهذا يبدو له لعبة لا واقع لها. كذلك قضيتُه كلها: فسيكرّر لنفسه أنه مجرم، ولكنه لا يشعر بذلك. يحكي الأشياء وهو يحاول أن يكون دقيقاً، ولا يفهمه أحد: يتم الحديث عن البرود والعناد. وفي المحكمة، يتهمة المدعي العام، الذي يستحضر الشهود، بأنه «دفن أمه بقلب مجرم» لأنه دخن وشرب قهوة بالحليب خلال السهرة المأتمية، ولأنه بدأ علاقة غرامية في اليوم التالي. وحينها يرى مورشو هوة الجرم التي يرديه فيها المجتمع وهو يربط بين لحظات لا تجمعها صلة؛ إنه يخيف لأنه لا يتوافق

مع أي شيء ؛ وتحكم عليه هيئة المحلفين بالموت. وعندما يعود مورسو إلى زنزانته، يعمل على الإفلات من وسواس إعدامه المقبل. ويقول «إن ما يهمني الآن هو الإفلات من الآلية، ومعرفة هل يمكن أن يكون للمحتوم مخرج». ويكرر لنفسه عبثاً أن الموت في سن الثلاثين أو الخمسين سواء، ويستند على الإحساس بالفرحة التي لا توصف عندما تخطر بباله فجأة فكرة الحكم عليه بعشرين سنة حبسا مع وقف التنفيذ. ويحاول اختزال هذه الفرحة، واستنفادها : فيستبعد التماسه العفو، وينفجر بتمرد رجولي أمام المرشد الذي أتاه «مواسيا». وتعلمه فورة التمرد فجأة أن براءته تظل سليمة أمام عبثية حكم الناس، وأمام عبثية الحياة. لقد صار حراً بعد أن خلا من الأمل ؛ ولما صار حراً، صار لامبالياً، أي منفتحاً بلا أحكام مسبقة على كل ما يكون الحياة - المعرفة التي تتلخص في هذه الكلمات : «انفتحت لأول مرة على لامبالاة العالم المرهفة». إن نجاح رواية «الغريب» الباهر ليس صدفة. فقد كان هذا الكتاب يمد عصره

بمراة وضعه، الذي كشفت له الحرب لتوها عن عبثيته. فمورسو، وهو الشخصية المتفجرة إزاء العالم والآخرين وذاته، الشخصية التي لا أمل لها ولا استسلام، كان يجسد لأول مرة الإنسان العبثي (بل عري الإنسان أمام العبث)، وكان له السلطة لأنه كان ينبعث من إبداع روائي حي في ذاته، وقوي ببداهة تفلت من الأطروحة التي تتولد منها. ذلك بأن مورسو، وإن كان نتاج فكرة، هو حضور قبل كل شيء، وهو ناشيء من فن الروائي وحده. ويرينا هذا الحضور عبثية العالم، ولكنه لا يبرهن عليها ؛ إنه يؤسسها وعلينا نحن أن نستنبط مفهومها. الأمر الذي يستتبع قوة هذا الكتاب، الذي يتصرف كاشفاً، والذي يلتصق أسلوبه بموضوعه التصاقاً شديداً. فجملة، القصيرة المحايدة، موجودة من أجل أن توحى لنا بأن الإنسان العبثي لا يسعه إلا أن يصف، ويعيش على مستوى الوجود الخالص، ويستأنف كل لحظة، بلا مدة وبلا «علاقة». ونجاح هذا الأسلوب، الذي يمنحنا ألق اللحظة وسيرها، نجاح كلي.

ثبت الشخصيات

أ -

يتوضح الوفاء نفسه في حب القتال، في ميزة
فروسية، ليس لها أصل رومني فحسب، بل
تبدو مبشرة بالحس الرياضي الذي كان لابد
من أن يجد وطناً في إنكلترا. - م.

الآنسة (- فرانسواز.

أريان (ARIANE) [244].

أرتيز، دانييل د - (ARTHEZ, Daniel d')
[48]. شخصية في مطولة «الملهاة
البشرية» لأونوريه ده بلزاك، وردت
أساساً في رواية «الأوهام المفقودة»
(1837-1843). ودارتيز من أشهر
كتاب العالم البلزاكي وعندما تصادفه
لأول مرة، صحبة لوسيان ده ريميري، في
إحدى زوايا خزانة سانت - جنيفيف،
يدهشنا منذ البداية بتشابه الغامض مع
بونابورت وبوجهه «المختوم بالخاتم الذي تضعه
العبقرية على جبين العبيد». وكان فقيراً
يكسب قوت يومه من المقالات المتقنة التي
ينشرها في الموسوعات والتي لا يتلقى عنها
إلا أجراً زهيداً، ولذلك كان يقيم حينها
(1819) في سقيفة في شارع كاتر - فون،
ويتناول طعامه في مطعم حقير للطلبة حيث

أيقنهو (IVANHOE) [271 (هـ) 9].
شخصية في رواية بالاسم نفسه (1819)
لولتر سكوت. ومع أن ولفرود ديقنهو يعطي
اسمه للرواية، إلا أنه يتكشف في هذا العمل
الأدبي عن قوام ظل. وهذا الغياب للبروز
المروثق الشخصي يظهر إمكانات شخصية.
إن حسن المغامرة الذي يدفع بفرسان
المرحلة الكارولنجية إلى التجوال،
صاحبين مرحين، بعيداً عن وطنهم، عن
قصر أسلافهم، يخدم، إن صح التعبير، مع
أيقنهو. فصحته الجسمانية الخارقة وقوته
تتفايان مع كل تخيل غنائي، ولذلك تبدو
حساسيته أيضاً محدودة. ولو عاش أيقنهو في
عصرنا، لكان حاكماً جيداً، ضابطاً مراعيًا
للتراتب، ولخصص أوقات فراغه لألعاب في
الهواء. وقد يكون من العبث انتظار مفاجأة
ما من هذا البطل؛ إنه على النقيض من
ذلك، يخلف انطباعاً بالثقة، والإخلاص
المطلق، والوفاء للملك وتشرد قلب الأمد
الذي لن يتوقف أبداً. وعندما يُطرد
المغتصب من عرش إنكلترا، وتسقط العراقيل
كلها التي كانت تعوق أيقنهو عن حبه،
يصبح زوجاً لين العريكة مخلصاً، وليس بعد
فارساً جوالاً. إذ في نفس أيقنهو الصافية،

لم يكن يشرب إلا الماء. ومع ذلك كان يفرض الاحترام سلفاً. وكان دارتيز واعياً بقوة الداخلية، فكان يبهيء نفسه بجرأة لكل المعارك وكل ألوان البؤس التي يفرضها المجتمع امتحاناً لعبقريته. وبما أن دارتيز مبدع - فقد سبق له أن ألف «عمالاً أديباً نفسياً رفيع المستوى في شكل رواية» - وناقد وعلامة، فإنه يطابق نمط الفنان العزيز على بلزاك، وأعني الفنان الذي ينزع إلى الكوني باستمرار. ولكنه أيضاً منشط للناس. فأنت لا تكاد تعرفه حتى تتوق إلى أن تتبعه (ولوسيان يتعلق به «كمرض مزمن») ودارتيز هو الذي يلتف حوله أعضاء النادي بعد موت لوي لامبير*. وأخيراً تنضاف إلى الامتيازات الفكرية عند دارتيز الخصال الأخلاقية: فهذا الولد الجاد العفيف طيب كل الطيبة. وقد استطاع دارتيز، الذي هو تجسيد طهري للعمل الشريف، أن يمشي «بقدم واثقة عبر عقبات الحياة الأدبية». وفي سن الخامسة والثلاثين، يرث عمه الغني فيتخلص من بؤسه ويصير مشهوراً. في هذه الحياة، التي هي حياة راهب لم يكن يرى المجتمع إلا من المنافذ والفتحات، كحلم، لم يحتل الحب أي مكان لمدة طويلة. وبالرغم من المجد، لم يكن دارتيز قد غير شيئاً من عاداته، بل واصل أعماله ببساطة جديدة، بالأزمة القديمة بل قبل أعمالاً جديدة، بمقعد نائب في البرلمان حيث كان ينتمي إلى اليمين. وفيما يخص المرأة، فقد ظل «الطفل الأكثر سذاجة، وهو يتبدى الملاحظ الأكثر تعلماً». وعندما قُدم للدوقة ده موفرينيوز، التي صارت الأميرة ده كادينيان، تيمّنت

ديانا بالأدب من أول قبلة. فقد استطاعت أن تمسك دارتيز مما كان فيه أكثر حساسية، أي من الجمال الأخلاقي، جاعلة نفسها في نظره امرأة لا عيب فيها، مفترى عليها. وترك دارتيز الحب ينفذ إلى قلبه، دون أن يبدي أدنى مقاومة. ولكن قلماً تتمكن المخلوقات، في مطولة «الملهاة البشرية»^{*}، من التوفيق بين الحب وموهبتهم؛ وكذلك كان قدر دارتيز: فما أنه عاشق سعيد، فإنه صار لا يظهر في مجلس الثواب وأنهى به المطاف إلى ألا ينشر أي شيء بعد ذلك. - م.

أخيلوس (Axillaus) [48-49، 126 هـ (29)].

الأب (← أبو السارد).

أبوا جيلبيرت [172 هـ (61)].

أبو مارسيل (← أبو السارد).

أبو السارد (LE PÈRE DU NARRATEUR) [79، 182]. شخصية في رواية «بمخاً عن الزمن الضائع»^{*} لمارسيل پروست. وهو «مدير في الوزارة» - ولعلها وزارة الشؤون الخارجية، مادام زميلاً للسفير نوريوا^{*}، ويوصف لنا بأنه يشبه، عندما يرتدي مبدله، أبراهام ده بينوزو كوزولي. وبما أنه فاطر ووقور ورسمي كفاية، فإنه يمكن أن ينم عن تساهل مباغت عندما يسمح للسارد^{*}، وهو طفل، بأن يحتفظ بأمه ليلة كاملة بجانبه. وكالعادة، فإنه تزعجه الحجة الصريحة

التي ينم عنها هذا الولد بطريقة خرقاء تجاد أمه. وله، بهذا الصدد، مناقشات مع جدته* لأمه. ونراه يهتم كثيراً بالطقس، بصفته مهووساً حقيقياً بالأرصاء الجوية. ويُدهش السارد لعلمه، من الخال أدولف*، أنه يشبه أباه. هذا الخال، الذي التقى السارد في بيته بـ«السيدة ذات اللباس الوردى» (← أوديت*)، له حساب عنيف، بهذا الصدد، مع أبي السارد. ومع ذلك، فإن هذه السيدة تراه «شهيماً». وتُعجَبُ زوجته بحس التوجيه الذي ينم عنه خلال النزاهة التي يجر فيها أسرته إلى ضواحي كومبري. وعبثاً يطلب من لوكراندان* معلومات محدّدة عن باليك أو كلمة تقديم إلى آل كامبرير*. ويدعو نوريواً إلى طعام العشاء ويتحدث معه في الدبلوماسية؛ وعندما يصاب السارد بالذهول لسذاجته. وفيما بعد، سيكتشف أن برودته لم تكن غير مظهر من مظاهر حشمته وحساسيته، وسينتبه إلى أنه هو نفسه يزداد شهاً بأبيه كلما ازداد شيخوخة. - م.

إبراهيم (ABRAHAM) [244].

أدولف (ADOLPHE) [199، 242].

أدولف، الخال (ADOLPHE, l'oncle) [62، 64، 144، 153، 156، 275 (هـ 70)]. شخصية في رواية «بختاً عن الزمن الضائع»* لمارسيل بروس، وهي أخو جد* السارد*. تشاجر الخال أدولف مع أسرته على أثر زيارة مارسيل

الشاب له في مسكنه الباريزي، حيث التقى «سيدة ذات لباس وردى»، ليست سوى أوديت* ده كريسي، وستصبح السيدة سوان في المستقبل. وتشاجر أدولف أيضاً مع شارل سوان*، الذي كان قد جاء يحدّثه عن أوديت. وكان خادمه هو والد عازف الكمان شارلي موريل*، والذي سيحتفظ بإجلال حقيقي لكل ما له علاقة بـ«الخال أدولف» (والنموذج الرئيسي لهذه الشخصية هو خال السيدة أدريان بروس، لوي فايل، الذي كان يملك فندقاً بعنوان 40 مكر، شارع مالشيرب وكان صديق لورهيمان. وقد ولد بروس في بيته الريفي، 96، زنقة لافونطين). - م.

أدريان (ADRIENNE) [242]. شخصية في أقصوصة «سيلفيا»* لجيرار ده نرقال*، المتضمنة في مجموعة «بنات النار»* (1854). وبما أنها حلم وواقع، فقد يكون نموذجها هو الشابة صوفيا داوز، البارونة أدريان ده فوشير. وهل لذلك أهمية يا ترى؟ فبما أنها موضوعة نشيد صوفي بُدئ عندما قُنع وجهها منذ زمان طويل بمرور الزمن، فإنها تنهض في ذاكرة نرقال كصورة - أم، هي صورة المرأة، التي يُنحِتُ عنها دائماً ولا تُلقَى حقاً في أي مكان. إنها تلك الإيماءة المُحدِثة للحب، تلك الإيماءة غير القابلة للإمساك والثابتة إلى الأبد مع ذلك: «قامت أدريان. وبرزت بقدها المشيق، وحيثنا تجية لطيفة ودخلت جرياً إلى القصر». ولا تعبّر الكلمات عن الهالة ومع ذلك تحتويها كصمت بين

حروفها. لينقلب النظر أخيراً ولتتجمد لحظة الزمن الغابر في أغوار الذاكرة : فأبدية البدء تعاود البدء. إنها أدريان، الوجه المستعاد من خلال كل النساء، من جيني كولون إلى ماري هليل، ولكن الذي يجعلهن كلهن لا يُلمَسُن لعدم مصادفة الوجه القديم بالضبط ؛ أدريان، المتجسدة في أجساد متتابعة بقدر ما كان يتم أغرب تناسخ غرامي عاشه الشاعر في حياته بأصالة، والمنصهرة أخيراً في جسد أوريليا الرائع. وبما أن أدريان امرأة تُرى وتُعَادُ رؤيتها بسرعة صورة في حلم ومع ذلك امرأة مرئية، أيضاً، ذات مساء في القالوا، فإنها لا تملك أي دارة يُحسب لها منه طبع أو تخضع للتحليل انطلاقاً منه. إنها حضور يسكن «بؤرة» النظر كما هي أحد تناسخات الإلهة أو الاسم الآخر للمثل الأعلى ؛ إنها الوسيطة التي توجه الزمن وتنظم المُدَّة العليا من ظرف لآخر. وبما أنها فانية في الأصل وأبدية في النهاية، فإنها تشرع ثانية في استدعاء الذكرى بلا نهاية، «زهرة الليل المفتحة في ضوء القمر الشاحب، الشبح الوردي والأشقر المنساب على العشب الأخضر نصف المبلل بأبخرة بيضاء». - م.

أهورمزدا [179].

أهرمان [179].

أوديبوس (Oιδιπους) [254]. من الشخصيات المعروفة في الأساطير والآداب اليونانية، وهو ابن لايبوس ملك طيبة وجوكست. يتخلى لايبوس عن ابنه عند ولادته، بعد أن أنذره وحيٌّ بأن هذا الابن

سيقتله. أما أوديبوس، الذي أكتقطه بوليب ملك كورينث، فيعلم بدوره أنه سيقتل أباه، وبما أنه يظن أن أباه هو بوليب، فإنه يتعد عن كورينث حتى يتحاشى تحقيق النبوءة. لكن يصادف في طريق طيبة أباه الحقيقي، لايبوس، ويقتله في ملتقى طريقين. ثم بعد أن خلص طيبة من السفنكس الذي عاث في المدينة فساداً، وهو يحمل اللغز الذي يطرحه الوحش، تزوج الملكة الأرملة جوكست وأنجب منها أربعة أطفال هم أنطيكونه وإيسمين وإثيوكل وبولينيس. وعندما اكتشف الحقيقة، فقأ عينيه...

وفي مسرحية «أوديبوس - الملك»* (حوالي 430 قبل الميلاد) لسوفوكليس، يفتح أوديبوس، ملك طيبة التي دمرها الطاعون، يفتح تحقيقاً في أسباب الوباء. وفي سلسلة مأساوية من الاكتشافات، يُستدرج إلى معرفة قتل أباه واستحرامه. وتوقعه الآلهة في الفخ، فيزداد خسفاً كلما ازداد مقاومة. إن أوديبوس عصبي، عنيف، غضوب. ولكنه رجل منصف وملك طيب. وبما أنه يعلم أن الطاعون عقاب على قتل لايبوس، فإنه يؤاخذ أهل طيبة على عدم تبين ظروف القتل، ويستشيط غضباً على تيريزياس العراف الذي يرفض الكلام. وإذ يتهمه هذا العراف بعد ذلك بالقتل، يغضب غضباً شديداً عليه وعلى كزيون أخي زوجته. لكن سرعان ما تزرع حكاية جوكست لموت لايبوس الشك والقلق في نفسه ولا يصدق الحقيقة. وعلى أمل أن يكون مخطئاً، يبحث ثانية عن هذه الحقيقة نفسها دون أن يترك أحداً يصرفه عنها، فيسأل، ويحضر الشهود.

لكن القدر يلاحق أوديبوس، ولن تردّه براءته ولا حسن إرادته. بل العكس هو الصحيح: فهو ينفذ القدر في الوقت الذي يحاول تفاديه. وهو إذ يحاول، بروح بطولية تذهب سدى، أن يبدّد شكاً رهيباً، يحوله إلى يقين. والحقيقة التي يكتشفها تجعله يصبح من الرعب والتقرز. فيقتلع عينيه بإبزيم فستان أمه المنتحرة، ويعود إلى مسرح الأحداث أعمى، دامي القلب، وهو يلعن الرجل الذي خلصه من الموت وهو وليد. وينفي نفسه، باكياً على بناته التعيسات، اللاتي يعهد بهن إلى كربون. ويستسلم، معطياً نفسه مثلاً على تقلبات الدهر وعدم دوام كل سعادة. - م.

أوديت، السيدة ده كريسي، وفيما بعد السيدة سوان، ثم السيدة ده فورشفييل ODETTE, Mme de Crécy, plus tard Mme) (Swann, puis Mme de Forcheville [56], 68, 73, 77, 80-83, 87, 89, 97 (هـ) 86, 114, 135-136, 138, 142, 144, 154, 162, 189-190, 196, 210, 213, 215, 237, 253-254, 273 (هـ) 39]. شخصية في رواية «بختاً عن الزمن الضائع»* لمارسيل بروست*. ظهرت للسارد* في البداية بمظهر «السيدة ذات اللباس الوردى»، عشيقته الخال أدولف*، ثم كشف عن هويتها، انطلاقاً من صورة شمسية. وقد رسم إيلستير* صورتها الشخصية في دور «الآنسة ساكريان». إن أوديت - التي لم يكشف لنا بروست عن

اسمها وهي فتاة صغيرة، ولكننا نعلم أنها ابنة عم جويان* - صارت السيدة ده كريسي بزواجها من رجل نبيل أصيل، فقير، وعالم أنساب متضلع، هو بيير ده فيرجي، الكونت ده كريسي، الذي سيلتقي به السارد فيما بعد في باليك. وفي أثناء ذلك، صارت هذه «العاهرة» الشهيرة أو «نصف القُدس» (كما كان يقال آنذاك) أكثر نساء باريس تأثراً وعشيقته شارل سوان*، الذي أنجبت منه بنتاً، هي جيلبرت سوان*، والذي ستزوجه في النهاية. إن كتاب «حب لسوان*»، وهو حادثة تقع قبل مولد السارد، هو حكاية غراميات أوديت وسوان. وتصير «جملة صغيرة» من سوناتة قانتوي*، تصوير «النشيد الوطني» لحيتهما. ويرى سوان أنها تشبه «فتاة جيرو» لبوتيتشيلي. ولكن، شيئاً فشيئاً، يشك العاشق في أن عشيقته تخونه، خاصة مع فورشفييل*، وهو صديق آخر حميم لسال فيردوران*، وهو الشك الذي يسبب له عناء عظيماً. وتكذب عليه أوديت باستمرار. ونرى هذه الغيرة تكبر: يبحث سوان عن أوديت ليلة كاملة بقلق؛ ويستمرز عبر الظروف رسالة منها موجهة إلى فورشفييل. وتدفعه غيخته إلى العودة ذات مساء تحت نافذة أوديت، التي ظن أنه اكتشف خيانتها؛ ولكنه أخطأ النافذة. ويعلم أيضاً أن أوديت كانت لها علاقات جنسية مع نساء وعشاق عديدين، بل أنها ترددت على بيت للدعارة. وشيئاً فشيئاً، نرى غضب سوان يسكن؛ ولكنه تزوج أم ابنته، جيلبرت، التي يجلبها إلى حدّ العبادة.

ويعيش آل سوان الآن في مَلِكِيَّتِهِمْ في طانصونفيل، قريباً من كومبري، ولكن أوديت، التي صارت «السيدة ذات اللباس الأبيض»، لا يستقبلها أبوا السارد. وحينها تُعَرَّفُ بأنها عشيقَة البارون ده شارلوس*. أما السارد (الذي كان يحب، وهو طفل، أن يستحسن أناقها عندما كانت تنزهه في بوا، ممر الأفاقيا، في مَرَبَطٍ شبيه بمربط كونستانتان كينز فإنها تستقبله أخيراً. فبعد أن تزوجت، صارت لا تستقبل في بيتها غير الرجال؛ وتتحدث بنبرة إنكليزية خفيفة؛ وتعديل آراءها ودخيلاءها، حيث تبحث عن «الأثاث الأسلوبي»، حتى مظهرها الجسماني. وتصير قوموية ومعادية للدريفوسية، وترتبط بالكونتيسة ده مارصانت، وتزور السيدة ده فيلپارينيس* وتتجاهل اللوقة ده كيرمانت* التي ترفض دائماً أن تستقبلها. وتزعم أنها لم تعد تعرف آل فيردوران. ويصبح صالونها أحد أندر صالونات باريس؛ ويشاهد فيه الكاتب بيركوط* المحتضر. وبعد وفاة سوان، تتزوج الكونت ده فورشفييل، الذي يتبنى جيلبيرت. وعلى أثر زواج ابنتها من سان - لو*، تجد في صهرها حامياً سخياً. وخلال الحرب، تقبل أن ترى من جديد آل فيردوران، الذين مهَّدوا لعقد صداقة معه بطريقة غير مباشرة. وإذ ظلت محبة للإنكليز، فإنها تتحدث بلهجة قاطعة عن الحرب وعن «حلقا[ئنا] الأوفياء»، وهي تتخذ شكلاً متصنعاً. وإذ تظل جميلة كـ«تحدُّ للزمن»، بالرغم من سنِّها، فإنها تصير عشيقَة اللوق ده كيرمانت*، وذلك

ما يتيح لها الانتقام من اللوقة أوريان* المهانة. وعندما يلتقي بها السارد ثانية، بعد الحرب، في حفلة الأميرة ده كيرمانت (السيدة فيردوران سابقاً) الصباحية، فإن أناقها التي هي أنيقة «عاهرة في الزمن الغابر مُوقَلَمَة إلى الأبد»، تذكره بمعرض سنة 1878. وإذ تسمع راحيل* تُنشد أشعاراً، تتخذ موقفاً مهتماً وكفوفاً وترضى على نفسها، بالرغم من أن معظم المدعويين احتقروها. وتبوح للسارد بأسرار غرامياتها السابقة؛ فهي تقول بنبرة كهيبة: «في العمق، لقد امضيت حياتي مترهبة لأنني لم أغرم إلا بالرجال الذين كانوا شديدي الغيرة علي إلى حدِّ فظيع. وأنا لا أقصد السيد ده فورشفييل، لأنه كان رجلاً قليل الذكاء في العمق، وأنا لم أستطع قط أن أحب حقاً غير أناس أذكياء. لكن السيد سوان كان أيضاً غيوراً مثله في ذلك مثل هذا اللوق المسكين... بالشارل المسكين، كان ذكياً، جذاباً إلى هذا الحد، كان من نوع الرجال الذين كنت أحبهم بالضبط». ويضيف السارد، الذي يفكر في آلم سوان الماضية: لعل ذلك كان صحيحاً... - م.

أوكثاف (OCTAVE) [206-207]، الذي يدعى أحياناً «زوج أندريه*»، شخصية في رواية «بمخاض عن الزمن الضائع*» لمارسيل بروست*. يلمح السارد* في باليك لاعب الكولف هذا، هذا الشاب المتأنق، الرياضي والقاصف، المصدر قليلاً، وهو ابن صانع كبير وابن أخ آل فيردوران*. ويسبب إحدى هتافاته، لقب «أنا في الملفوف». يندهش

السارد في البداية لجهله ولأحكامه القاطعة على آل فيردوران والسيدة ده كامبرمير*. ومع أن أندريه تشي به، فإنه ينتهي به المطاف إلى أن يخطبها. وفي أثناء ذلك، عاش مع الممثلة راحيل*، التي كانت عشيقة سان - لو*. وبالرغم من الحفاوة التي يطهرها للسارد، فإن السارد يشتهه في أنه كان السبب في رحيل ألبيرتين*، التي أحبها أوكتاف سراً. وينتهي به المطاف إلى الزواج بأندريه، بالرغم من يأس راحيل، التي لم يأبه بها البتة. ويلتقي به السارد ثانية، وقد صار مشهوراً بحق، لأن أعماله الأدبية تتم عن نوع من العبقرية، الأمر الذي يبدو مدهشاً عندما نتذكر أنه كان كسولاً ورسب في الباكلوريا، وأنه «بهيمة ثخينة» ونفاج يستسلم لكل أهواء الشباب. ومن ثم يزعم بعضهم أن أعماله الأدبية قد تكون لزوجته أندريه، أو أنها من مساعدين خاملين الذكر يؤدي لهم من ثروته الهائلة؛ ولكن هذا كله خطأ: فعند أوكتاف أن أمور الفن حميمية إلى درجة أنه لو تحدث عنها لاحمر خجلاً. وعندما يسقط مريضاً، يعفي نفسه من متاعب غير المتاعب التي تسببها له اللذة: أي أنه لم يعد يرى غير أناس جدد، يبدو له أنهم يستحقون عياء خطيراً. وهذه الخاصية الأخيرة، يذكر أوكتاف بيروست نفسه، ولو أن السيد أنطون آدم استطاع أن يشبه بعض روائعه بروائع جان كوكو. - م.

أوكتاف، إيفان (OGAREFF, Ivane)
[224 (هـ-71)]. إنها الشخصية الشريرة
في رواية «ميشيل سطروكوف»* (1876)

لجول فيرن*. ويجد القارئ كثيراً من الخونة في عمل هذا الروائي؛ وإيفان أوكتاف أكثر هؤلاء تمثيلية. أربعون سنة، عظيم الجثة، قوي العضلات، عنيد، ذو شارين كثيفين متصلين بعارضين شقراوين. وهو ضابط ذكي، يحدوه طموح جامع لا يستطيع السيطرة عليه. ويقع في دسائس خفية جعلت الدوق - الأكبر، أخا القيصر، يسقطه من رتبة العقيد، لينفيه بعد ذلك إلى سيبيريا. وبعد أن يشمله عفو الإسكندر الثاني، يعدو إلى روسيا. ومن هناك، استطاع، بعد أن أفلت من مراقبة الشرطة، استطاع أن يبلغ تركستان التي وجد فيها زعماء مستعدين لإرسال جنودهم التتريين إلى الأقاليم السيبيرية وإحداث اجتياح شامل للإمبراطورية الروسية في آسيا. ويريد إيفان أوكتاف خصوصاً أن ينتقم من الدوق الأكبر، وبما أنه حظي بكون هذا الأخير لا يعرفه، فإنه يقرر أن يذهب إلى إيركوتسك، التي يحاصرها التتري، مقدماً نفسه باسم مزيف وعارضاً خدماته على أخي القيصر. وعندما سينال ثقته، سيسلم المدينة للعدو. ومن أجل إفشال هذه الدسائس يُبعث بميشيل سطروكوف* لدى الدوق - الأكبر، في إيركوتسك، حاملاً رسالة من القيصر. لكن إيفان أوكتاف، الذي صار المستشار العسكري للزعيم التتري فيوفار - خان، نجح في النفاذ إلى إيركوتسك باسم ... ميشيل سطروكوف، الذي سرق منه رسالة القيصر. وتشكل هذه الوثيقة أفضل إجازة مرور له كي يصل إلى الدوق الأكبر. ويعطي هذا

الأخير معلومات مغلوبة عن الوضع العسكري الذي يصوره بأنه ميؤوس منه، ويسير في المدينة بحرية، ويطلع على كل أسرار الدفاع. ومن ثم سيستطيع أن يسلم إيكوتسك للعدو في اللحظة المناسبة. ولكنه ارتكب تهوراً سيكون قاتلاً له. فقد ترك ميشيل سطروكوف يتسكع حرّاً، بعد أن جعله أعمى. أعمى؟ هل كان ذلك مؤكداً فعلاً؟ الحقيقة أن ميشيل سطروكوف لم يصر أعمى؛ فقد أبطلت ظاهرة إنسانية خالصة، معنوية ومادية، أبطلت مفعول النصل المتوهج الذي مرّهُ السيف فيوفار - خان أمام عينيه. ذلك ما يفهمه، بعد فوات الأوان، إيقان أوكاريف، في أثناء المباراة القتالية التي يواجه فيها ميشيل سطروكوف. - م.

أولالي [171 (هـ) 47].

أومي، السيد (Homais, Monsieur) [235، 272 (هـ) 25]. بما أن كوستاف فلوير قد باح، مراراً وتكراراً، في رسائله التي كتبها إلى شتى أصدقائه، بالصعوبات التي كان يسببها له السيد أومي* صيدلي يونقيل - لاني، في رواية «مدام بوقاري»، بحث النقاد عنم كان نموذجاً في الواقع. وقد نتج عن مختلف هذه الأبحاث أن الشخصية مركبة أساساً، فهي مؤلفة من سمات أستعيرت من هنا وهناك وجمعت بمهارة تمنحها الحياة. والسيد أومي مثال نصف - العالم الذي يحسب أنه يعرف كل شيء، فيتخيّل نفسه قادراً على تفسير كل شيء، والذي لا يمكن

أدعائه أن يُخفي الغباء إلا عن السذج. وبما أنه يحتقر عن طيب خاطر، فإنه ينكر ما لا يفهمه، ويتظاهر بمقاومة الإكليروس التي يحسن الاستفادة منها بالمناسبة. وهو يعلم أيضاً أن المرضى في الأرياف سيلتمسون النصيحة من الصيدلي أولاً، وأن الطبيب ملزم بالتالي بأن يقيم علاقات طيبة مع الصيدلي. ولكي يطري شارل بوقاري* ويجد بذلك مناسبة لبعث مقال يسرد هذا الإنجاز الجراحي إلى جريدة «مشعل روان» التي يمثل مراسلها، يدفع ضابط الصحة إلى أن يجرب عملية جراحية في قدم هيبوليت الخنفاء؛ وهيبوليت هذا خادم صغير في إسطنبول «الأسد الذهبي». وعندما سيضطّر الأكل الدكتور كانيقي، المستدعى للاستشارة، إلى بتر الكسيح المسكين، بعد ذلك بأسابيع، فإن أومي، غير الواعي بالشر الذي ارتكبه، سيظل غير مبال بعواقب غباوته. وفيما بعد أيضاً، فعندما يكون قرب سرير إيما بوقاري*، المسمومة بالزرنيخ، لن يفكر في استفراغ السم من بطنها، بقدرما سيفكر في الشجار مع الأب بورنيزيان حول عقم الممارسات الدينية. وفي الصفحات الأخيرة من الرواية، نراه دائماً مطابقاً لنفسه، وقد كوفئ بالشريط الأحمر عن الخدمات السياسية التي استطاع أن يسديها. ولا يستطيع أي تلخيص أن يعطي فكرة بصائبة عن شخصية معقدة هذا التعقيد. فهذه الأهجوّة المتعمقة للسطحية البرجوازية، تدين بصحتها لدقة تفاصيل كثيرة لا يمكن حذف أي منها دون أن يؤدي ذلك إلى تشويه الصورة. - م.

أوريان (← كيرمانت أوريان، الدوقة ده).

أوريكليا (EURYCLEA) [59].

إيزابيللا (ISABELLA) [243].

إيلستير، المعروف بالسيد بيش (ELSTIR, alias MONSIEUR BICHE [112, 114, 174 (هـ 92)، 266، 276 (هـ 90)]. شخصية في رواية «بختاً عن الزمن الضائع»* لمارسيل بروست*. يُقدّم لنا الرّسام إيلستير، الذي يجسّد فيه بروست تصورات الفنية الحديثة وآراءه في الرسم الانطباعي في آن واحد، يقدم لنا باسم «السيد بيش» بصفته مرتاداً لصالون فيردوران (← السيدة فيردوران*) نزاعاً إلى المهرجة ويرتكب زلات... ربّما عن عمد. وقد رسم فيما مضى الصورة الشخصية لأوديت* ده كريسبي (السيدة سوان) متنكرة، في دور «الآنسة ساكريبان». وفي يوم من الأيام، يزور السارد* مُحترّفه في باليك، وينتبه لعبقرية هذا الرسام، الذي يُعجّب بـ«لوحاته التي تصور الطبيعة الميتة» والذي يُشبهه فنه بفنّ مدام ده سيفيني، بما أنه يرينا الأشياء بطريقة متتابعة وحسب الأوهام البصرية التي توهمنا بها رؤيتنا إذا لم يُصحح المثقف معطياتها. ويقوم سحر إيلستير على نوع من تحول الأشياء المصوّرة، مماثل لما يُسمّى في الشعر آستعارة، لأن إيلستير يعيد خلق الأشياء وهو «ينزع» عنها اسمها، أو وهو يعطيها اسماً آخر. وفي «بحريات»ه، نرى إحدى آستعاراته الأكثر

تواتراً هي الاستعارة التي تشبه الأرض بالبحر، فتحذف منهما كل حدّ فاصل. (قيل إن الأوصاف التي يصف بها بروست بعض بحريات إيلستير توافق لوحات لستورن). وإيلستير ليس رساماً كبيراً فحسب، بل هو ناقد فني ذكي يقدر سان - لو* حديثه. ومع ذلك، فإن الدوق ده كيرمانت*، الذي يملك عدة قماشيات له ويجعل السارد يعجب بها، لا يقدره حق قدره، لأنه يرى أتمته مبالغاً فيها ويتهي به المطاف إلى مقايضة أعماله الفنية بلوحة رديئة. أما آل فيردوران، فإنهم لا يغفرون له أنه هجر «عشيرتهم الصغيرة». ثم إن السيدة فيردوران لا تتحرّج من اعتبار زوجته «بغياً». وهذا لا يمنع إيلستير من أن يكون الشخص الوحيد الذي سيسهر بالحزن وهو يتبلّغ موت فيردوران*.

وإذا كان موضوع بعض قماشيات إيلستير، في البداية، مرموزات تذكر بتأليفات كوستاف مورو؛ وإذا كانت «نيلوفريات»ه وبحرياته، وكاتدرائياته تذكر بلوحات مونيه، فإن رينوار خصوصاً هو الذي يذكّرنا به إيلستير. بل إن بروست يسند إليه إيلستير إحدى قماشيات رينوار. ومع ذلك، فإن اسم إيلستير كان قد أوحى به، في الأصل، المقطع الأول من اسم إلو، الذي كان رفيقاً لبروست الشاب، والحروف المقلوبة من اسم ويستلر، الذي كان الرسام المفضل لدى بروست مدة طويلة. ولنضف أن بعض ملاحح حياة إيلستير تذكر بشخصية فوران، وأن بعض أحاديثه قد تكون لجاك - إميل بلانش،

رسم الصور الشخصية لپروست
الشاب. - م.

إيفان (IVAN) [84].

أكامنون (ΛΥΧΑΕΜΝΩΝ) [49-48]،
[185-84].

الأخائيون (ACHÉENS, les) [178].

أكريجنت الأمير د - (AGRIGENTE, le)
[116] (prince d'.

أيمي (AIMÉ) [193، 251]. شخصية في
رواية «بجناً عن الزمن الضائع» * لمارسيل
پروست*. كبير الطباخين في الفندق
الكبير في باليك، ثم في مطعم پاريزي،
ويعمل جاسوساً لصالح السارد* ويخبره
بالحياة المزوجة لألبيرتين* سيمونيه، التي
يكرهها كرهاً شديداً. وفيما بعد، سيفشي
أسراراً محيرة أيضاً عن الحياة السرية
لسان - لو*. ويكلفه «مارسيل»، بعد
وفاة ألبيرتين، بالبحث في ما كانت تفعله في
حمامات باليك. وثبت شكوك السارد،
الذي يكلفه بالسفر إلى نيس، حيث كانت
ألبيرتين قد عاشت عند عمته، السيدة
بونتون. ويكشف أيمي عندئذ العلاقات
الجنسية التي كانت لألبيرتين مع غسالة
من نيس. وأيمي أيضاً هو الذي يكشف
للسارد العلاقات التي كانت لروبير ده
سان - لو فيما مضى مع صبي مصعد...
(ويزعم النقاد أن كثيراً من سمات أيمي قد
استوحاها پروست من ملاح أوليفي، مدير
الخدم في فندق ريتز ده ياري). - م.

ألباري، سيليست (ALBARET, Céleste)
[197]. تعتبر سيليست ألباري إحدى
الشخصيات الواردة في رواية «بجناً عن الزمن
الضائع» * لمارسيل پروست*، والتي
استعير اسمها من الواقع؛ ولكن التي كانت،
منذ 1913 حتى 1922، مربية پروست
المخلصة، صارت، في الرواية، مع أختها ماري
جينيست، إحدى «ساعيتي» في الفندق
الكبير في باليك. (وقد جاءتا إليه بصفتيها
وصيفتي سيدة مُسِنَّة). ويرتبط بهما
السارد*. ويخبرنا پروست - والحق يقال -
بأنه كان مفتونا بـ«عبقريّة» سيليست
«الغريبة»، وإن كان لا يبالي بتفوقات امرأة
الذهنية. ولعله يلمح خصوصاً إلى موهبتها
اللغوية، ذات الشعرية الغريبة. فسيليست،
المولودة على ضفاف الجداول والسيول، في
المرتفعات الوسطى، مخنثة واهنة، مبسوطه
كبحيوة، ولكن مع اضطرابات رهية
متكررة... - م.

إيميلي (ÉMILIE) [271 (هـ) 15].

ألبيرتين (ALBERTINE) [66-69، 78،
81، 83، 94 (هـ) 24، 95 (هـ) 39،
98 (هـ) 92، 104، 106، 123
(هـ) 8، 128 (هـ) 59، 133، 147-]

إيمًا (← بوفاري، إيمًا).

إيف (ÈVE) [74].

تليها مصالحات، تقرر بغتة أن تهرب. ويعلم مارسيل من فرانسواز* رحيلها النهائي ويقراً رسالة الوداع التي تركتها. وحينها يدرك أن هذه التعاسة هي أكبر تعاسة في حياته كلها. لكن المعاناة التي يشعر بها تفوقها رغبته في معرفة أسباب هذه التعاسة : من رغبته فيه ألبيرتين ووجدته؟ يعلم. أنها في تورين ويبحث لها سان - لو* في مهمة. ويعلن له في الوقت نفسه أنه ينوي دعوة أندريه إلى الإقامة في بيته. لكن سان - لو ينقل إليه الجواب السلبي لألبيرتين، السعيدة بأن وجدت حريتها. ويتخلى السارد عن كل كبرياء، فيبعث برقية إلى ألبيرتين يتوسل فيها إليها أن تعود بأية شروط. وفي الوقت نفسه، يتلقى برقية من السيدقا بونتان، تعلن فيها له عن الموت الطارئ لألبيرتين، التي يلقيها حصانها على شجرة في أثناء نزها.

وبما أن اندفاع الذكريات الحلوة يتحطم بفكرة أن ألبيرتين قد ماتت، فإن مارسيل يعذبه ارتطام التيارات المتضاربة. وظن أن موتا حقيقية يموتها هو نفسه هي الوحيدة القادرة على أن تسليه عن موت ألبيرتين. وحينها يتلقى رسالتين لاحقتين من الفتاة الميتة، التي تستمر بذلك في العيش في دخيلاته. وأحياناً، تنبعث غيرته القديمة، ولكن فكرة إجرام عشيقته تصير أقل إيلاماً له، بالرغم مما أفشته أندريه. وتكتسي ألبيرتين في رواية «بجحا...»، وهي سجينه وهاربة وميتة، دوراً بدور، أهمية رمزية : فهي ليست سوى الأمة الخرقاء، الخاضعة لنزوات مارسيل، الفتاة المزدهرة التي طالما فكر فيها قديماً والتي كان

148، 152، 172 (هـ 56، 61)،
184، 186-187، 190-191،
193، 210-212، 225 (هـ 80)،
251، 253 - 254، 262، 274
(هـ 52). شخصية في رواية «بجحا عن
الزمن الضائع»* لمارسيل بروسست*. من
بين «العصابة الصغيرة» المؤلفة من
«الفتيات المزدهرات» في بالييك، المترائيات
على السد، شدت ألبيرتين سيمونيه انتباه
السارد* من أول وهلة : إنها سمراء ذات
عينين خضراوين، ضاحكتين، وخددين
ممتلئين، وتضع على رأسها قبعة سوداء، تدفع
دراجتها العادية أمامها وتعبّر بلغة معقدة
بالفاظ عامية. وهي ابنة أخي السيدة
بونتان. وألبيرتين متهتكة صغيرة، جسورة
نزقة صلبة، ولكنها مفعمة بالمرونة والتأنق
البدني، بفضل عاداتها الرياضية. ويلتقي بها
السارد ثانية في مُحترَف الرسام إيلستير*،
في بالييك. ومنذ ذلك الحين، ستتغير
ملاحظتها كلما رآها «مارسيل» ثانية في
ظروف مختلفة، إما وهو يتنزه معها على سد
بالييك وإما وهو يلمحها ترقص مع أندريه*
في كازينو أنكارفيل، وإما أخيراً وهي تزوره
في بيته، في پاريز. ويفكر بعض الوقت في
الزواج منها وفي النهاية يدعوها إلى أن تسكن
معه، في پاريز، حيث شقة أبويه، الغائبين
آنذاك. هكذا تتطور غيرة السارد، الذي
جعله بوح أيمي* شكاكاً على نحو خاص
والذي لا يتأخر في اكتشاف أكاذيبها
العديدة ولقائها السرية مع فتيات
فاسدات. ثم إنها تحولت تماماً منذ إقامتها
الأولى في بالييك. وبعد عدة مشاهد قطيعة،

الأميرة [112، 120-121، 134].

الأميرة (— ده كيرمانت).

الأم أو ماما (MÈRE, la ou MAMAN) [182-183، 226 (هـ 112)]. لا شك في أن أم السارد* وجدته* - اللتين هما من قوة التشابه بحيث أمكن النقاد أن يروا فيهما انشطار شخص واحد ليس غير - أكثر الوجوه جاذبية ونقاء في كل رواية «بحثاً عن الزمن الضائع»* لمارسيل بروست* : إذ يخبرنا المؤلف بأنهما تنتميان إلى عرق كومبري الذي لا يزال سليماً. غير أن حكمة أكثر واقعية تلتطف لدى الأم طبيعة الجدة الأشد مثالية. وكلاهما تبدي إعجاباً شديداً برسائل مدام ده سيقيني (ولعل هذه الخاصية التي يركز عليها بروست أكثر من مجرد تعبير عن ذوق أدبي، لأن المقصود منها أن تجعلنا نخمن طبيعة المودة المتحمسة التي توجد بين هذه الأجيال الثلاثة). ولعل حادثة كومبري الأكثر تأثيراً (بداية رواية «بحثاً...») هي حكاية الانتظار الليلي لقبلة الأم من طرف «مارسيل» الطفل (السارد)، الذي لا يتمكن من النوم دون أن يكون قد تلقى هذا الزاد. ونرى الأم تمضي ليلة بالقرب من ابنها وتقرأ عليه رواية «فرانسوا لوشامبي» لجورج صاند، الأمر الذي سيظل ذكرى بارزة في حياته. وأيضاً على ذكرى فنجان شاي كانت قد أعطته إياه فيما مضى - وهي تبلل فيه قطع حلوى مادلينة - يتأسس انبعاث الماضي، وهو موضوع أساسي لعمل بروست الأدبي. - م.

يجب أن ينظر إليها وهي نائمة، وهي شبيهة في نومها بنيتة ما؛ وهي أيضاً، في تكثفها في تجسد واحد، الجسد الغامض لوجود مارسيل المزدوج. ألا يقول إن البيرتين كانت تمثل له البندقية الثانية، البندقية المزيفة التي كانت تحرمه من البندقية الحقيقية؟ ذلك لأن البيرتين، كانت القلب، الحياة المتابعة، حياة مكسوة بالرغبات المتناوبة، الهاربة، المؤقتة... حتى أن البيرتين النائمة وشبه الميتة كانت توحى له بقدره وأنه كان يستطيع أن يتبين فيها «رمزا لموته وحبه»، إن البيرتين - وهي ظل مغير للبندقية الخفية المجهولة - هي الصداقة، ولكنها أيضاً «السر وراء النظرة الحزينة»، إنها الشهوة، إنها اسم الرغبة بالذات، إنها ميلوزين وإنها أيضاً أوريديس المختفية. - م.

البيرتينات (Les ALBERTINES) [174-148].

ألورثي (ALWORTHY) [272 (هـ 22)].

ألقيوس (ALCINOS) [244].

أمين المحفوظات (L'ARCHIVISTE) (— سانيت).

الأمير (LE PRINCE) [223 (هـ 53)، 250].

الأمير (— ده كيرمانت).

الأمير (— ده فانهايم).

أم أربعة وأربعين (MILLE-PATTES) [131].

أندريه (ANDRÉE) [66، 68، 85 (39)، 211]. شخصية في رواية «بمخاً عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست*. ربما كانت أندريه أحب «الفتيات المزدهرات» إلى قلب السارد، بعد ألبيرتين* سيمونيه؛ وتبدو «أندريه قاسية القلب»، «العظيمة»، بكر «العصابة الصغيرة»، الفتاة اليقظة التي تقفز على الصيرفي السابق، تبدو ذات طبيعة أشد تعقيداً، حتى أنه من الصعب التمييز في طبعها بين جانب الشر وجانب الطيبة. ولعلها كانت أفضل رفيقة لألبيرتين، وربما أيضاً شيئاً أكثر من ذلك... ولم يتأخر مارسيل، الذي رأها ترقصان معاً في كازينو دانكارفيل، عن الشك في طبيعة العلاقة التي تربط بينهما. ومع ذلك، كان قد وثق مدة طويلة في أندريه بل كلفها بمصاحبة ألبيرتين، على أمل أن تخبره بالأماكن التي كانت ألبيرتين ترتادها. وكان يأمل أيضاً أن يحصل من ألبيرتين على كل ما كان يرغب فيه من عشيقته. وفي باليك، كانت أندريه تتعلق بالسارد، ولكن لم يعلم بذلك إلا فيما بعد. ولو علم بذلك، لربما اختار أن يحبها هي بدلاً من ألبيرتين... لكن عيوب أندريه كانت تتجلى مع مرور السنين؛ فقد كان لديها نوع من القلق الحشن والغيرة، وأدنى مظاهر السعادة الذي كان لديه، لو لم تحدثه هي، كان يخلف لديه انطباعاً مزعجاً. وعلاوة على ذلك، فإنها لم تكن تتحرّج من

الوشاية بأوكثاف* وأسرته. ومع ذلك سينتهي بها المطاف إلى الزواج من أوكثاف هذا نفسه الذي، عندما كانت تظنه يحتقرها، كان قد أثار فيها مشاعر الحقد وسوء النية. وفيما بعد، تنكشف للسارد عن العلاقات التي كانت لها مع ألبيرتين وسينتهي بها المطاف إلى أن تصير، في كتاب «الزمن المستعاد»، خير صديقة لجيلبيرت* ده سان - لو. - م.

أنسيلمو (ANSELMO) [110].

إسماعيل (ISHMAEL) [199، 255]. شخصية وسارد في رواية «موي ديك»* (1851) للكاتب الأمريكي هرمان ملقل* (1819-1891). وهذا الاسم المستعار من «العهد القديم»، يشير إلى قصة هاجر، التي طردها إبراهيم* إلى الصحراء، وابنها إسماعيل؛ وإسماعيل في هذه الرواية مطرود، لا بقرار أبوي، وإنما بهيجانه المبهم ضد العالم المسيحي. وبالرغم من أنه فقير، فإن له أصولاً «أرستقراطية»، يروق لمقل أن يتخيلها لأبطاله وله هو نفسه؛ غير أن هذه الأصول تبقى غير محدّدة باستثناء إشارة إلى زوجة الأب لا إلى الأم. يقول «إن أرواحنا هي مثل أولئك الأيتام الذين تموت أمهاتهم أثناء الوضع». يستشعر ظمأً للتأمل الذي لا يمكن أن تُشبعه سوى مياه المحيط الشاسعة «صور طيف الوجود غير المدرك» و «رغبة أبدية في الأشياء البعيدة» - وهذه الحاجة نفسها إلى الذهاب خارج العالم الغربي أو فيما وراءه تسبق الحركة الرمزية التي

سيقوم بها كوكان. وكل هذا يدفع إسماعيل، الذي لا يزال شاباً، نحو الملاحة التجارية. فمخر «البحار المحظورة» كما مخرها ملقل، ونزل على «السواحل المتوحشة» مثله؛ وحين عاد إلى بيت أجداده - «الصحراء الأمريكية الكبرى» - اشتغل لمدة قصيرة مُعلماً في القرية. لكن، عندما أحس بالضنى وانقلب على هذا العالم المتحضر «مكسور القلب، مهيض الجناح» كأني رجل يشعر معنويًا بالنفي، يعود إلى البحر من جديد؛ وهذه المرة على ظهر سفينة «بيكود»، سفينة صيد الحوت التي يقودها القبطان آحاب. إن دور إسماعيل بما هو شخصية درامية فاعلة ينتهي قبل إقلاع السفينة. وتشكل حكاية إسماعيل، المنجزة بنبرة مَحَبَّةٍ متضايقة لا يصونها المؤلف، تشكل تمهيداً لمأساة آحاب ومقدمة للموضوعات الأكثر أهمية. والمنفي من العالم المسيحي يُخلّصه من حقه على الإنسانية كويكيك المتبعد هو نفسه من جزيرة في المحيط الهادي يقطنها متوحشون؛ إن الأبيض، الذي يكشف لدى هذا الإنسان غير الأبيض الحقيقة الإنسانية «الجوهرية» التي يَجْحَدُها البيض، يربط معه صِلَاتٍ ذات حميمية روحية ومادية يمكن أن نقول إنها سِحاقية لو أنها لم تُقدّم لنا بأنها سابقة لكل معرفة بالإثارة الجنسية المتحضرة - البدائية؛ إن علاقات إسماعيل وكويكيك تمثل تقريباً المظهر نفسه الذي تمثله علاقات آحاب بخادمه الأسود الصغير پيپ ولكن ضمن مستوى آخر. وكما أن ما يتبقى من إنسانية في آحاب يجنيه پيپ ويتنقذه، كذلك فإن إسماعيل، الوحيد الذي تَبَقِيَ من «بيكود»،

ينقذه تابوت كويكيك الذي تمسك به، عند انفصاله عن حطام السفينة، إلى أن تمّ التقاطه. فالشيء الذي أمكن أن يكون قبر متوحش نبيل يصير ملجأً مَنْفِيٍّ. ومنذ بداية الرحلة تُحوّل الدور الفاعل لإسماعيل إلى دور ملاحظ موجود في كل مكان يُعلّق على الأحداث بتعاطف، مثلما تُعلّق جوقة يونانية على مأساة البطل. ويشارك في مطاردة هوي ديك بصفته مُمَثِّلاً للمؤلف وناطقاً باسمه. يدخل بكيفية وهمية في الرؤية القيامية للصيد، ويظل مع ذلك متفرجاً بما فيه الكفاية ليستطيع وصفها كشيء مرئي ومحسوس، ولكنه غير مفهوم تماماً. - أ.

أبولون (APOLON) [48، 180].

أريان (ARIANE) [244].

أريتي (ARETE) [244].

أرمانس (ARMANCE) [199].

إتيان (- لانتسي).

ب -

بازان (BASIN) [135، 196، 216].

البارون (- شارلوس).

بويون، الدوق ده (BOUILLON, Duc de) [67].

بوندا، جيمس (BOND, James) [204].

بونتان، آل (BONTEMPS, les) [83]،
[191].

بونتان، السيدة (BONTEMPS, Madame) [83].

بوسرفوي، السيد ده (BEAUSERFEUIL, Monsieur de) [136].

بوفاري، إيما (BOVARY, Emma) [60-61، 132، 201]. بطلة رواية كوستاف فلوير* التي تحمل اسمها. وهي بنت رؤو، مزارع بروتو، تربت في روان، بدير إيرغون؛ إنها شخصية حاملة تقرأ روايات وتنتشي خفية. عندما تتزوج من شارل بوفاري*، ضابط الصحة، تسكن بتوست فيصيبها السأم سريعاً. ومع ذلك تقطع دعوة إلى قصر فوبيسار رتبة حياتها؛ لكن هذا المنفذ إلى عالم كانت تجهل ترفه وإغراءاته لم يكن له من أثر آخر غير تغييرها من كفاف وضعها وتقصير زوجها الذي ليس له من ميزة أخرى غير ميزتي الطيبة الطبيعية والحب الذي يَكُنُّه لها. ولا تُعير أي انتباه لما يعتلج في نفسها، لكآبتها التي تصير مرضية. وتحبل إيما. ويقرر شارل أن يغادر توست ويستقر بسيونفيل - لابي، أملاً في أن يُسَعِّفها تغيير الوسط في استرداد صحتها. لكن هذه الضاحية لا تختلف عن توست في شيء من حيث قلة النشاط بها، ولا يكفي الوجهاء - ولاسيما الصيدلي أومي* الذي تقربه مهته

من الطبيب - لتسليتها، البتة، ولا بداية حب بريء ينعقد بينها وبين الشاب ليون دو بوي، كاتب الموثق العدل. وفي ماي 1841، تلد بنتاً، هي بيوت. وتتفاقم الهموم، ويقل الزبناء، ويعرض لورو، مرابي الضاحية، خدماته مخفياً عملياته المريبة تحت تجارة السلع المستحدثة. وتحب إيما أكشاب ليون، ولا تجرؤ على إطلاعه على ذلك، وتلتمس مساعدة الدين؛ ويبدو الخوري بورنيزيان أغلظ من أن يشدد عزمها. أما ليون، اليائس، فيغادر يونفيل إلى باريس لتتمة دراسته في الحقوق. وبعد سفره، تُصاب إيما بالسقم وتزداد نشوة عند قراءة الروايات. وذات يوم، يرافق رودلف بولانجي - سيد قصر لاهوشيت - خادمه إلى بيت الطبيب، فيشاهد إيما، وبعد ذلك بأيام، يستدرجها - خلال الخطب الرسمية الملقاة في حفلة جمعية المزارعين - إلى أن تبوح له بحبها. وبعد ذلك، يرى أنه من الأفضل أن يتوارى عنها حتى يشوقها إليه، فلا يظهر ثانية إلا بعد ستة أسابيع، ويقترح على الطبيب أن يخرج مع إيما على جواد تسلية لها : الأمر الذي يوافق عليه الساذج بحماس، وعند العودة من النزهة الأولى، يكون رودلف عشيق إيما. إنه تفجر أحاسيس أقلق رودلف : فقد ودت لو تهرب معه. وتظن أنها أقنعتة عندما حصلت منه على وعد. لكنها تتلقى رسالة يُخبرها فيها بأنه لا يريد أن يسبب تعاستها، وبأنه راحل. وتكاد تموت، وتسقط طريحة الفراش، ثم تتماثل للشفاء، ولكنها تظل واهنة العزيمة. وذات مساء يصطحبها شارل إلى مسرح روان.

ويصادفان فيه ليون دو بوي. وكان هذا الأخير قد اكتسب بغض التجربة في أثناء غيابه بباريز، فيحتال لأن يقرّر الطبيب أن يترك إيماً يوماً آخر بروان، مؤملاً أن يستفيد منه. وبالفعل، يلتقي، في اليوم التالي، بالمرأة الشابة لزيارة الكاتدرائية، ويستقل معها عربة الفيكر عند خروجهما من الكنيسة، وتدمم النزهة ست ساعات كانت فيها الستائر مسدلة. ثم تأتي كل أسبوع إلى المدينة بنزيرة تلقي دروس في آلة البيان لتلتقي بعشيقها. وتصبح حاجتها إلى المال ماسة؛ فتتكرر زيارتها لطورو، المرابي. ويفوض لها زوجها أمرها، ولكنها تتعدى الحدود، وتنضب كل مصادرها؛ وذات يوم، تعود من روان فتقرأ إعلاناً بالمصادرة ملصقاً على باب بيتها. ويتملكها الجزع، فتعدو إلى بيت رودلف الذي يخبرها بآلا مال لديه؛ وتذهب عند موثق العقود الذي قبل إنقاذها. ولكنه يضع لذلك شرطاً قاسياً يجعلها ترفض رفضاً ناقماً. وعندئذ، تمضي إلى صبي أومي الذي تحصل منه على مادة الزرنيخ دون أن يعلم هذا الأخير، وتبتلع قبضة منه دفعة واحدة، وتعود إلى بيتها تموت بعد احتضار فظيع يحضره إلى جانب شارل بوقاري، الدكتور كانيفي ده نوشاتيل، والأستاذ لانفيري، من روان، الذين دعوا بعد فوات الأوان، وهم لا يملكون لها نفعا. - م.

بوقاري، مدام (— بوقاري، إيماً).

لكوستاف فلوير*. وهذه الشخصية ضابط في الصحة، مزداد في روان عام 1812؛ يدرّس في تلك المدينة ويقوم في توست عام 1836، ويتزوج أول الأمر من أرملة أكبر منه سناً ويفقدها بعد عشرين شهراً من زواجهما. وفي أثناء ذلك، يعالج مزارعاً، اسمه رُوو، من كسر في ساقه فيبرته بسرعة. ويغرم بسايما رُوو، بنت المزارع، ويتزوج بها في ربيع 1838. ومنذ ذلك اليوم، والأحداث التي تشغل ضابط الصحة يكاد يُحدّثها كلها سلوك زوجته. فهذه الأخيرة، بحكم غطرستها، ليست غريبة عن قرار بوقاري: فهو يجري عملية لهيوليت، صبي اصطبيل نُزل ليون دور، الذي تديره مدام لفرانسوا. ويصاب هيوليت بتشوّه في قدمه. إن أومي يدفع بوقاري إلى إجراء تلك العملية بل ويبحث إلى صحيفة «مشعل روان» التي هو مراسلها بنياً عن عملية الطبيب الممارس الجراحية الجريئة. ومن سوء الحظ أن عواقبها كانت وخيمة: فالأكال يجبر الدكتور كانيفي، الذي يُدعى للاستشارة، على بترها. أما مدام بوقاري - المؤهلة لأن تنظر بتسامح إلى زوج كان سيبدو أكثر مهارة -، فإنها تزداد تحولا عن أرعن تعتبر رجلاً عادماً الأهمية أكثر من أي وقت مضى. ويستسلم، ومع ذلك تبدو له الحياة عذبة بجوارها. وبعد انتحار إيماً بثانية عشر شهراً، يموت هو نفسه وقد انهار وقد كَلَّ مبرّر للحياة. - م.

البطل (بطل رواية «بجنا...») (— السارد أو أنا أو مارسيل) [236].

بوقاري، شارل (BOVARY, Charles) [60]،
[201]. شخصية في رواية «مدام بوقاري»*

في آن واحد للأهواء البشرية وهشاشة الروح المهتدة دوماً بتمرد الرغبات. وفي مقابل بالتازار كلابيس، الذي ينتهي به المطاف، في رواية «البحث المطلق»* (1834)، وقد ملكه الحب الشيطاني للمعرفة والسيطرة على الأشياء، ينتهي به المطاف إلى فقدان كل إنسانية وينشر التعاسة من حوله، يقبل بيانشون، الملاحظ الثاقب الواقعي، المقتنع شديد الاقتناع بالحدود الصارمة التي تفرض نفسها على مثلنا الأعلى، يقبل - ب«فكر مَرَج» وهدوء متسامح - يؤس البشر وضعفهم. فهو نفسه كان قد آجتاز جميع محن الطالب الفقير قبل أن يصبح عالماً كبيراً مشهوراً في ميدان الطب. وقد ظل طاهراً، نزيهاً، جديراً بالانتماء إلى نادي الكتاب والعلماء... الذي كان أحد أعضائه. ولعل خصلته البارزة هي تفانيه الذي لا ينضب، وهو تفان يحترق الثروة والإطنايب. وكما أن بيانشون شاهد واضح، فإنه أيضاً المؤتمن على الأسرار والمؤاسي. وهو يسيطر باللفظ والعقل، ويفرض الاحترام كقديس علماني، ولكنه قديس بلا احتشام زائف ولا تشدد ضيق، مع أن حياته الخاصة فوق كل شبهة. ولو كان لا بد من مؤاخذته، لأخذ عليه أنه يكاد يكون مفرط الكمال، وأنه كذلك باستمرار، الأمر الذي يضيف عليه مظهراً رمزياً أكثر منه مظهراً روائياً حقاً. - م.

بيركوط (BERGOTTE) [61، 75، 89، 98 (هـ-110)، 133، 144، 153، 172 (هـ-56)، 215، 252، 261، 266]. شخصية من شخصيات رواية

بيانشون، الدكتور هوراس (BIANCHON, Docteur Horace) [256].

بيكسيو، جان - جاك (BIXIOU, Jean-Jacques) [268، 227].

بيني (BENJI) [188].

بيروتو، جاك (BIROTTEAU, Jacques) [110].

بيروتو، سيزار (BIROTTEAU, César) [74، 59].

بيروتو، فرانسوا (BIROTTEAU, François) [110].

بيانشون، الدكتور هوراس (BIANCHON, Docteur Horace) [256]. شخصية في مطولة «المهارة البشرية»* (1830-1848) لسأونوريه ده بلزاك، ترد أساساً في رواية «الأب كوربو»* (1833) وفي رواية «الأوهام المفقودة»* (1837-1843). ليس بيانشون الشخصية المركزية في أي رواية، ومع ذلك فإنه من أكثر الوجوه ألفة في العالم البلزاكي: فهو طبيب كبير وتلميذ لسديلان، بطل رواية «قداس الملحد» (1836)، ويسدي خدماته لزبائن شديدي التنوع ويقدم علاجات لافتة للنظر. وبما أنه رجل علم عبقرى، فإنه خبير بالنفوس أيضاً: فمعرفة بالدوافع العضوية للحياة المعنوية تمنحه نظرة متنورة ومتسامحة

«بمخاً عن الزمن الضائع» * لمارسيل بروست*، وهي رواية يُعجَب به سوان* ويلوخ* والسارد*، الذي يتخيله أولاً من خلال الكتب، وخصوصاً من خلال مقاله في راسين، قبل أن يلتقي به في بيت آل سوان. وحينها يفاجأ بمظهر الكاتب، بأنفه الملولب وعشونه، وكذا بطريقة اختياره الكلمات ونطقه إياها. ونرى بيركوط منجذباً إلى حلقة آل فيردوران*، قبل أن يتبلور حوله صالون السيدة سوان (— أوديت* ده كريس). إنه تعجب به أيضاً الدوقة ده كيرمانت*. ومن سوء الحظ أن هذا الكاتب العظيم ينم، في حياته الشخصية، عن أكثر من ضعف. ومع ذلك، فإنه كريم مع النساء، والفتيات، اللاتي يستغرن لكثرة ما ينالهنّ منه مقابل قلة ما يمنحهن إياه. كان يعرف كيف لا يقدر أبداً أن ينتج فعلاً إلا عندما يكون محبباً. ومع أنه صار مريضاً جداً، فإنه يزور السارد في أثناء مرض جدته*. وبالتدرج، يعيش حبيسَ بيته، مغطى كله بالشالات والمعاطف. ويعاني من حالات الأرق والكوابيس المرعبة. وإذ يئس من استشارة الأطباء، يسرف في استعمال مختلف المخدرات. وإذا لم يحب العالم قط إلا يوماً واحداً، فإنه يحتقره اليوم، كسائر الأيام، على طريقته التي أتبعها دائماً من قبل، وهو يحتقره لا لأنه لا يستطيع الحصول على ما يريد، بل لأنه حصل عليه. ثم إن أعماله الأدبية الرائعة لم تعد تعجب أحداً. فقد كان يُفضّل عليه مؤلفون من ذوي المزاعم المجتمعية. وذات يوم ينهض بيركوط، وهو يتألم من مرض تبولن الدم، ليشاهد مرة

أخرى، في معرض هولندي، «la Vue de Delft» لقيرمير، وهي لوحة يعبدها حباً وتحدث عنها ناقد فني منذ حين. وبينما ينظر بيركوط إلى «شقة جدار صغيرة صفراء تحت إفريز»، يُصاب بدوار ويموت. «هل هو موت إلى الأبد؟ من يستطيع قول ذلك؟»، هتف بروست في إحدى أشهر صفحاته بحق. — م.

بيرما، لا — (BERMA, la) [133، 215، 252]. لقد اعتاد سارد رواية «بمخاً عن الزمن الضائع»* أن يسمع عن الممثلة الكبيرة، لابيرما، التي يستحضر مارسيل بروست عبقرتها وهو يستلهم على الأرجح سارة برنارت وده ويجان وربما السيدة بارتي. وبما أنه كان يسمعها، وهو طفل صغير، تمثل في الصباح مشهدين من مسرحية «فيدرا»، فإنه لا يخفي الخيبة التي مُني بها. فيشتري صورتها وعندما سيرها لاحقاً في دور فيدرا، سيفهم — أحسن من ذي قبل — سرّ فنّها، بالرغم من تقدّم الفئانة في السنّ. إن موهبة لابيرما التي أفلتت منه عندما كان يسعى بالأمس في إدراك جوهرها، صارت الآن تفرض نفسها على إعجابه، لأن لعبتها كانت من الشفافية والامتلاء بما كانت تؤدّيه بحيث لم تعد «سوى نافذة مشرعة على راتعة من الروائع». وفي صوّتها المروض، كان قصّد ملموس قد «تغيّر في شكل رنة ذات صفاء غريب مناسب فاتر». إن الصوت والمواقف والإيماءات والحُجب كانت أشبه بثوب مُنعش يُسَلِّم الروح التي تشبّه بها. في كتاب «الزمن المستعاد» (1927)، نرى

لابيرما وقد شاخت وأصابها مرض قاتل، ومع ذلك تعود إلى التمثيل لتلبية حاجيات ابنتها الكمالية، وهي تعلم أنها تختصر بذلك أيامها وتزيد في معانياتها. وقبيل موتها، تقدّم لجة، في اليوم نفسه الذي كانت راحيل* - وهي ممثلة مسافرة لذوق العصر ولا موهبة لها - ستشهد أشعاراً في الحفلة الصباحية للأميرة ده كيرمانت، أي السيدة فيردوران* التي صارت زوجة الأمير الثانية. وبالطبع، فقد ذهب المجتمع الراقي إلى بيت آل كيرمانت وهجر صالون لابيرما، التي يصف لنا بروست «راحتها الجنائزية»، حيث تبدو الممثلة العجوز، والموت على محيّاها وهي وحيدة تقريباً على مائدتها الحزينة تأكل «بيطاء علني حلويات ممنوعة عليها، وهي تبدو بمظهر الخضوع لشعائر مآتمية». - ويصف لنا بروست أيضاً بنت لابيرما وصهرها، اللذين يستغلان الممثلة العجوز استغلالاً يندى له الجبين ويبلغ بهما العقوق أن يلجأ إلى راحيل ويجعلها تحضر حفلة الأميرة ده كيرمانت المسائية دون دعوة من أصحاب الشأن. - م.

بيش، السيد (← إيلمتين).

بلوم، ماريون (BLOOM, Marion) [188، 220 (هـ-18)]. بطلّة رواية «عوليس»* (1922) لسجيمس جويس*. اسمها بالولادة ماريون تويدي، وهي زوجة ليوبولد بلوم، بطل الكتاب؛ وهي أشهر بلقب مولي، الذي يرتبط به المونولوج الداخلي الضخم المؤلف من أربعين ألف كلمة والذي يختم هذا

الكتاب. بل صار «مونولوج مولي» هذا، في الأدب الأنكلو - سكسوي، قطعةً منتخباتٍ كلاسيّة، وهو في ذلك أشبه ما يكون، مثلاً، بمونولوج آنا ليفيا بليزابيل في رواية «سهرة فينيكان». فإليه خصوصاً تعود شهرة الهُجر الذي جعل الرقابة الانكليزية والأمريكية تحظر رواية «عوليس». فعن طريق إثارة تداعيات امرأة نائمة أيقظها دخول زوجها المباغت في وقت متأخر من الليل يوضع الفصل كله تحت تأثير الهاجس الجنسي، ويستعرض أمامنا ألف صورة داعرة كثيراً أو قليلاً تعيد تصوير الماضي على أنه رغبات هذه المدبلنسية ذات الخمس وثلاثين سنة، والتي ترمز في الوقت نفسه إلى كاليسو وپينيلوپ وكايا، إلهة الأرض. وماريون ابنة نقيب بريطاني في موقع عسكري في جبل طارق، هو النقيب بريان كوير تويدي، ولذلك قضت شبابها في إسبانيا حيث عرفت في وقت مبكر جداً مغامرات غرامية شتى. وكانت إحدى هذه المغامرات مع ضابط بحري، هو النقيب مولشي، الذي مازالت ذكراه تطاردها. وعند عودتها إلى دبلن، في إيرلندة، احترفت الغناء حيث لم تُكسبها مواهبها الضعيفة نجاحاً تُحسّد عليه، حتى أنها لم تعد تظهر إلا في جولات أو في مناسبات ثانوية جداً. وفي حفلة مسائية في تيرنير، التقت باليهودي ليوبولد بلوم الذي ضربت له موعداً. وبعد بضعة أيام، خلال نزهة في هوث، الربوة المزهرة في نواحي دبلن، تركته يداعبها بين نباتات العصل وقبلت أن تصبح زوجة الشخصية: «قلت لنفسي بعد كل حساب

15، الذي يحدث في مبعثي يُكوّن فيه الحلم والسكر وأستيهام الساعة (منتصف الليل) مناخاً سحرياً للمأساة - الملهمة، سيحضر خيالياً مشهد تعاسته. وبما أن هارون حاضرة إذن فكرة ثانية في ذهن البطل، فإنها لن تعاود الظهور قلباً وقالباً إلا في نهاية القصة، عندما يعود ليوبولد، الذي كل من رحلاته، إلى سرير الزوجية. عندها - وقد عجزت عن النوم - سُجري مناجاة النفس التي لا تنتهي.

وبما أن مولي صورة للأثوي الأبدى حسب جويس، فإنها لا تختزل مع ذلك في الشبق الخالص، وهي، كزوجها ليو، تغذي طموحات مبهمّة - كأن تتباهى، مثلاً، بأنها صارت موجّهة الشاعر الشاب ديدالوس؛ وهي متطورة (فهي)، في كل صباح، تستطلع الغيب)، وفضولية (فمولوجها لا ينسج إلا من الأقاويل)، ومبتذلة (فهي لا ترى إلا الجانب المادي، العملي، الفوري للأوضاع)؛ وباختصار، إنها تمثل نمط البرجوازية - الصغيرة، ولعله كان لا بد من فكاهة جويس وخياله كليهما لينحها رمزية سيجدها الآخرون مبالغاً فيها. ذلك لأنها، فيما وراء خصائصها المميّزة، يلزمها أن ترمز، حسب اعتراف الروائي بالذات، إلى الأرض الأثوية، الخصوبة الأبدية، الديمومة الكونية التي تتلاشى فيها العصور والمجتمعات والكائنات؛ ومن المعبر أنها تتفوه بأخر الكلمات، وآخر تأكيد لهذا الكتاب الغريب، الذي يوسّع هكذا موضوعه ليتسع لأبعاد كونية. ومع أن مولي تشي بسأناً ليفيا بليزابيل، التي سبقت الإشارة إليها، فإنها تنتمي كذلك إلى عدة

لا فرق بينه وبين غيره». وحتى يستطيع بلوم، الذي كان قد كفر باليهودية لصالح البروتستانتية، أن يتزوج بها، فإنه عمّد كاثوليكيّاً، عام 1888. وبعد ذلك بسنة واحدة، أنجبت مولي بنتاً، إسمها ميليسنت. وإذا تعاني بعد ذلك كفاية من وفاة طفلها الثاني، رودي الصغير، وتنفر من حمل زوجها، فقد بدأت الحسنة تعقد كل أنواع علاقات الزنى مع أصدقاء ليوبولد. ويرى هذا الأخير أن قائمة عشاقها ترتفع إلى خمسة وعشرين عاشقاً؛ ولكنها تتضمن عشاقاً هم من الغرابية (قسّين، عمدة مدينة لندن، عضو من المجلس التشريعي، طبيب نسائي، إلخ.) بحيث يُسمَح بالظن أنها مبالغ فيها. ثم إنه لا بد من القول إن السيد بلوم قد وقف كل علاقة جسدية مع زوجته منذ ست سنوات (تلك السنوات العشر التي سيمضيها عوليس «على الأمواج المُرّة»). وفي 16 يونيو 1904 هذا، الذي تجري فيه أحداث رواية «عوليس»، تحصي مولي عاشقين بيقين تام، وهما: العَرَضِي، المُعْنَى الصُّدَّاح بَارْتِل دَارْسِي، والمواظب، المدير الفني ديتش بويلان. ومنذ الصباح نراها تخفي رسالة تلقتها لتوها من زهر النساء هذا، ضارية له موعداً على الساعة الخامسة في بيتها. ثم تختفي من مسرح الأحداث حتى المساء، ولكن حضورها لا يني يستشعر في هواجس زوجها ومولوجاته. هكذا، مرة أخرى، يستحضر ليوبولد الحائنة بين أحضان المغوي، في حوالي الخامسة مساءً، متبّعاً غريمه في فكره. وهكذا، أخيراً، سيحصر الخلع المسكين، في أثناء الفصل

أشخاص واقعيين آتخذهم جيمس جويس نماذج كثيراً أو قليلاً، وذلك بدءاً من السيدة جويس نفسها، نورا، التي كان أول حبيب لها هو النقيب مولقي هذا، والتي ستجيب «نعم» هي أيضاً للكاتب في حدائق هوث المزهرة. وساهمت امرأة اسمها السيدة سانطوس، المشهورة بعلاقتها غير الزوجية، وزوجة فاكهاني أقام معه جويس علاقات لبعض الوقت، ساهمت في الصورة الشخصية للزانية. ومنحت فتاة اسمها الأنسة ديلون، وهي إسبانية الأصل وصديقة لآل جويس في دبلن، منحت أيضاً بعض الملاح لهذا التأليف، إلخ. ومن هذه التركيبة سنقي خصوصاً على الحيوية المدهشة التي استطاع المؤلف أن يمنحها لمخلوقته. ولعله من باب التقابل وحده أن احتلت مولي بلوم مكانة في رواق البطلات الأوربيات، اللاتي يؤلفن صورة المرأة العميقة المعقدة النزوية من بينيلوب إلى الأميرة ده كليثف، ومن ديوردر إلى مركريت، ومن إيزولدة* إلى مدام بوقاري* - م.

بلونديه، إميل (BLONDET, Emile) [268]. شخصية من شخصيات مطوّلة «المهارة البشرية»* لأونوريه ده بلزك*، ترد أساساً في رواية «الأوهام المفقودة»* (1837-1843) وفي رواية «الفلاحون» (1844). ابن شرعي للقاضي بلونديه، متحدر في الواقع من علاقة أمه بوالي المدينة، ويدين لرعاية أبيه الحقيقي بالقيام ببدايات لامعة في الصحافة. يقدم بلونديه المتغير الأكثر عاطفية لهذا النمط من الرجال، الشائع

كفاية في عالم بلزك وخاصة في أوساط الصحافة، والذي يفسد أجمل مواهب الذكاء بضعف شخصيته ولعدم مساندته بفكرة راقية عن ميوله. فبلونديه، المتقد نباهة، والنخشي جانبه بسبب سخرياته، ولكن الكسول والذي تنقصه المواظبة، ليس سوى خطيب، عاجز عن منع قلمه عن يطلبه منه. إذ الصحافة في نظره إن هي إلا لتلحق الجمهور، وليس لتنويره، والصحفي إن هو إلا تاجر كلمات منمّقة، ولكنها فارغة المحتوى؛ - وهكذا سيقوم بلونديه بتعليم لوسيان ده ريميري* وهو يبين له كيف يمكن كتابة ثلاثة مقالات متناقضة ولكنها أسرة أيضاً عن الموضوع الواحد. وهذا الناصح الكلبي ليس مع ذلك رجلاً لقيماً، وهو يسيء إدارة أعماله فعلاً؛ فهو لم يخلص لبداياته اللامعة، وسيعيش خاملاً مكتفياً بما تيسر لديه وسيتتهي به المطاف إلى أن يجد نفسه على حافة الانتحار، وقد اضطر، بعد سنة 1830، إلى الاكتفاء بمنصب الوالي. وهو، مع لوسطو وناتان، يمثل خير تمثيل هذه البوهيمية الأدبية التي يتعارض معها نادي دارتيز* الوقور. وبأختصار، إنه - كما يقول بلزك - «رجل فتاة»، جذاب ومثبط للهمة، يستطيع في الوقت نفسه أن يكون طيباً وخبوناً بالنزوة، أحد أولئك الرجال الذين يمكن أن نُحبهم ولكننا لا نستطيع تقديرهم. - م.

بلوخ، ألبير (BLOCH, Albert) [53]، 67، 86، 116، 154، 196]، وفيما

بعد جاك دي روزي [Jacques du Rozier]. شخصيتان في رواية «بمخاً عن الزمن الضائع» * لمارسيل بروست*. بما أن بلوخ ينتمي إلى عائلة باريسية من البرجوازية اليهودية، وبما أنه رفيق للسارد*، أكبر منه سناً بعض الكبر، ومعجب بلوكونت ده ليل وبيركوط* ومحتقر لراسين، فإنه يتصنع في كلامه عن هؤلاء الكتاب؛ وهو يزعم أبوي مارسيل. وبنه سوان* إلى أنه يشبه محمد الثاني كما رسمه جنتيل بيليني. ومع ذلك، فإن إفشاءً لبلوخ هو الذي سيقلب «تصور» مارسيل للعالم... يُدعى بلوخ إلى حفلة استقبال عند المركيزة ده فيلپاريزيس*، فيبين فيها عن سوء تربية ورعونة. وبالرغم من أنه مرتبط بسسان - لو*، فإنه يحدث السارد عنه بكراهية. بل يتشاجر مؤقتاً مع مارسيل في شأن شارلوس*، ويؤاخذ السارد على نفاقه. غير أنه يبدو وقد أوحى ببعض الاهتمام لشارلوس، الذي سينتهي المطاف بالسارد إلى أن يقدمه له، في إحدى محطات القطار الصغير، في ضونصير. إن السارد، الذي يزعمه تباهي بلوخ الصاحب، يتذكر على كل حال بأنه عود عينيه وقلبه فيما مضى تناغمات أدبية دقيقة. ومن جهة أخرى، فإننا نرى بلوخ ينقذ موريل* المدين وهو يُقرضه خمسة آلاف فرنك من عمه نيسيم بيرنار*، الأمر الذي لا يفيد إلا في تعريضه لكراهية موريل، الذي صار معادياً للسامية في فترة قضية دريفوس. وبلوخ دريفوسي مناضل بالضبط، يجعل سوان والأمير ده كيرمانت* يوقعان عرائض لصالح بيكار.

ويلاحظ بروست، الذي يصف لنا أسرة بلوخ في بالييك، على الشاطي، يلاحظ أنه إذا أمكن الأسر اليهودية للبرجوازية الصغيرة أن يكون لها نقائص مزعجة معينة، فإننا نجد فيها أيضاً فضائل نادرة بما فيه الكفاية. ثم إن بلوخ، المؤلف المسرحي الذي ذاع صيته، والذي هو قيد الشيخوخة، ينال امتيازاً عظيماً خلال حرب سنة 1914. ويتبدى دورياً شوفينياً أو معادياً للروح العسكرية بحسبها هو معنى أو يظن بأنه «صالح» للخدمة. وبعد وفاة أبيه، يتخذ حبه البنوي شكل عبادة حقيقية. ولا يتعرفه السارد إلا بصعوبة، عندما يلتقي به ثانية، بعد سنين كثيرة، وقد اتخذ اسم جاك دي روزي، وتبنى أناقة انكليزية غير فيها حتى وجهه؛ فخلف نظارة أحادية الرجاجة، كانت ملامحه قد صارت متعالية وجافية ومريجة. - م.

بريوطي - كونصالفي، هانيبال، المركز ده (BRÉAUTÉ-CONSALVI, Hannibal, marquis de) [196، 215-216]. شخصية في رواية «بمخاً عن الزمن الضائع» * لمارسيل بروست*. ظهر أولاً في كتاب «من جهة بيت سوان»* (1913)، بصفته الكونت ده بريوطي - كونصالفي ويلقبه أصدقاؤه «بابال». ونراه في بيت السيدة سانت - أوفيرت*، حيث يُذهل نظارته الأحادية الرجاجة السارد*. ونجده ثانية في حفلة مسائية في بيت الدوقة ده كيرمانت*، حيث يحسب السارد أولاً ملحقاً في مفوضية السويد، ثم شخصية شهيرة. ويصف لنا بروست لهجته وطريقته الخاصة في التحية ويُبرز الامتياز الذي يتمتع به في

ضاحية سان جرمان، مع أنه يزعم أنه يكره العالم. ويُحسبُ بربوطي - كونصالفي علامة، ولكن لديه جانباً ريفياً. وسيصير عاشق أوديت* سوان. وستقول عنه أوريان، التي كان صديقها، ستقول عنه، بعد وفاته، «إنه كان نفاعاً» ! ولعل نظارة السيد ده بربوطي أحادية الزجاجة كان قد استوحاها بروسست من نظارة لوي ده تيرين. - م.

بريشو (BRICHOT) [73، 85، 115، 196، 215، 222 (هـ 37)]. شخصية في رواية «بمخاضاً عن الزمن الضائع»* لمارسيل بروسست*. أستاذ الأخلاق في جامعة الصوربون (وعالم اشتقاق متحذلق في أوقات فراغه)، وينتمي منذ مدة طويلة إلى «عشيرة آل فيردوران* الصغيرة». غير أنهم يبدون لا يقدرونه إلا تقديراً متواضعاً؛ وبالرغم من الإطراءات المبالغ فيها التي يطريه بها السيد فيردوران، فإن السيدة فيردوران لا تتحرج في انتقاده؛ وبالمقابل، فإنه يهر زملاءه في الصوربون وهو يحدّثهم بطريقة مثيرة عن «حفلات فيردوران المسائية». وكانت له فيما مضى علاقة مع غسالة وأجبرته السيدة فيردوران على مقاطعة عشيقته. إلا أنه صار، بعد ذلك بقليل، مغرماً بالسيدة ده كامبرمير - لوكرندان*، التي تفصله السيدة فيردوران عنها مرة أخرى. وعلى أثر هذه الأحزان، يكاد بربيشو يصير أعمى ويدمن المورفين. ويعلم منه السارد* ما كان عليه صالون آل فيردوران، بشارع مونتاليقي، في الفترة التي سيلتقي فيها سوان بأوديت* ده كريسي : لقد

كانت النواة الصغيرة غير النواة، والنبة غير النبة؛ وكان إيلستير* يقوم فيه بهزجات، ويرسم ألبسة من الورق من أجل الحفلات الراقصة المقنعة. وإذا كانت لبريشو صداقة مع شارلوس*، فإن حضور البارون كان يسبب له قلقاً معيناً أكثر فأكثر. لقد كانت دعابات الجامعي الفجة تخلي المكان لشعور قاس : فقد كان يطمئن وهو يستشهد بصفحات لأفلاطون وبأشعار لقرجيليوس. ويدهش السارد لأن يستطيع بربيشو، وهو الغبي البليد، بل السوقي، أن ينال إعجاب شارلوس، الذي عادة ما يكون أكثر إلحاحاً؛ ولكن ذلك الإعجاب نابع من أن بربيشو يبدو محبباً إلى نفس شارلوس ويستشهد في الوقت المناسب بنصوص الفلاسفة اليونان والرواة الشرقيين التي تزين بمختارات شعرية غريبة ومثيرة ميول البارون الخاصة. ولن يمنع هذا الجامعي العجوز من أن يصير - بدناءة - شريك آل فيردوران في الضربة التي وجهوها للبارون ده شارلوس. وخلال حرب 1914 - 1918، يكتب بربيشو مقالات يومية لأجل جريدة «الزمن»، وهي مقالات فيها من الادعاء والتحذلق الشيء الكثير، ولكنها غنية أيضاً بالتبحر؛ وقد زادت من شهرته وجرت عليه في الوقت نفسه انتقادات كل من شارلوس والسيدة فيردوران واستهزاءاتهما. (وقد سمته السيدة فيردوران «Chochotte»). ولاشك في أن هذا التطور المتأخر لبريشو قد استوحاه بروسست من المقالات التي ينشرها جوزيف رايناش في جريدة «الفيكارو» خلال الحرب، باسم مستعار هو بوليب. - م.

بوفار، السيد نيسيم (BERNARD, Monsieur) [215]. بين كل اليهود الذين يردون في رواية «بمخاً عن الزمن الضائع» لساموسيل هروست*، فإن أكثرهم تميّزاً هو لوفانتان العجوز هذا الذي يسكن أروقة قصر بالبيك الكبير الشبيهة بأروقة سراي في بغداد، والذي هو دائم البحث عن لاري شاب ما. وحياته مزدوجة: فبما أنه عم السيدة بلوخ، وشديد الارتباط بعائلته، فإنه يتمتع بامتياز معين لدى أطفال ابنة أخيه الذين يستهزئون به أحياناً مع ذلك. ويتباهى بكونه على معرفة سابقة بالسيدة ده مارصانت، الأمر الذي كان صحيحاً فعلاً. ويحكى لنا هروست متفكهاً مغامراته العاطفية السيئة من جهة سدوم. - م.

پ -

پاسپارتو، جان (PASSEPARTOUT, Jean) [203]. عند استحضار شبح فيلياس فوك*، لا يمكن فصل هذا الأخير عن خادمه، وهو شخصية أخرى مثيرة جداً، تخيلها جول فيرن* في روايته «رحلة حول العالم في ثمانين يوماً»* (1873). وجان پاسپارتو هذا، الفرنسي رفيع النسب، هو في الثلاثينات من عمره. إنه ولد شجاع، طلق الحياء، مستدير الرأس. كاد يمتن كل المهن، وآخرها قرّاش في إنكلترا؛ ولما فقد عمله، مثل بين يدي فيلياس فوك، الذي كان قد طرد خادمه. وتكون الخدمة مريحة تماماً مع فيلياس فوك، الذي وجوده منتظم جداً، والذي لا يسافر، ولا يغيب أبداً. ولم كانت

دهشة پاسپارتو عظيمة، عندما رأى سيده وقد عاد قبل أربع ساعات على غير عادته وأعلن له أنهما سيسافران معاً في الحال للقيام بجولة حول العالم... في ثمانين يوماً. وظن پاسپارتو الأمر مزحة من مزحات فيلياس فوك؛ فلربما توقفت الرحلة في دوفر أو كالي؛ ولربما كان متهاها پاريز؛ ولكن ليس أبعد من ذلك! لكن عندما وجد پاسپارتو نفسه مع سيده في بومباي على كل حال، حدث تغير في ذهنه. فما كان منه إلا أن أخذ مراهنه فيلياس فوك مأخذ الجد، ولكن بهدوء يقل كثيراً عن هدوء الرجل النبيل الذي يرافقه. فكان يعد الأيام المنقضية ويعيد، ويلعن الاستراحات والتوقيفات والوقوف (وسيمتحن صبره امتحاناً عسيراً عندما توقف القطار الپاسيفيكي ثلاث ساعات طوال بسبب قطع بقر البيزون المؤلف من عشرة آلاف رأس والذي كان يعبر الطريق). وفي أثناء عاصفة سيتعرض لها الزورق الذي يقل فيلياس فوك، في المحيط الهندي، نرى پاسپارتو الذي يخشى تأخراً جديداً، نراه يتسلق الصواري، ويساعد على كل القلوس بخفة قرد، مُدهشاً طاقم رجال السفينة. ويفقد سيده في هونك - كونك فيكتشفه هذا الأخير، في أثناء عرض في سيرك يوكوهاما، وقد وُظف في فرقة بهلوانيين يابانيين. وهو أخيراً الذي، عند هجوم السيو على القطار الپاسيفيكي، يوقف القطار أمام محطة حصن كيري، الذي تأتي منه تجريدة من الجنود في الوقت المناسب بالضبط لإنقاذ المسافرين. لكن پاسپارتو مشغول بهمّ آخر؛ ففي عجلة الانطلاق،

بيرسي، الدكتور (PERCEPIED, Docteur) [144].

برادا (PRADA) [222 (هـ 36)].

ج -

جاك القدرى (JACQUES LE FATALISTE) [246، 270 (هـ 4)]. شخصية في رواية «جاك القدرى» * لـدينيس ديدرو*، (وقد نشرت بعد وفاته 1792-1796). في الطريق حيث يتراكب هذا الخادم مع سيده، ويتناول قليلاً من كل شيء، من النساء، من الجراح في الركب، من الحرية، من الحتمية، من العلاقات الغرامية الصعبة، إلخ. يحمل معه، وهو آلهج، آلمليء قريحة ومفارقات، الفني فلسفة، يحمل معه ذكريات أدبية كثيرة. إنه يشبه إحدى شخصيات الكاتب الفرنسي فرانسوا رابليه؛ ويذكر بسانشو إحدى شخصيات الكاتب الإسباني ثوبانتيس* في روايته «ضون كيوخوطه»*، بل ربما يذكر أكثر بالعرف تريم إحدى شخصيات الكاتب البريطاني شتيرن في رواية «حياة تروسترام شاندي وآراؤه»* (1760-1767)، التي كان ديدرو معجباً بها أيما إعجاب. والحق أن جاك هذا، الثرثار المهذار، يصعب معرفته؛ فهو يبدأ في قص غرامياته علينا، ولكن كثيراً من الأحداث العارضة في طريق المسافرتين، تُخرِجُه عن حكايته؛ ونحمل أحياناً على عدم تصديقه، وعلى ألا نعتبره سوى شخصية حكاية مسلية، طائشة، لا تفكر إلا في إضحاكنا

ترك الغاز في غرفه موقداً؛ ولما أقر بذلك لسيده، أجابه هذا الأخير في هدوء بأن تكلفة ذلك ستخصم من أجرته. وما كان من الشقي إلا أن أكب خلال هذه الرحلة العجيبة على سلسلة أخرى من الحسابات، مضيفاً كل يوم ثمن أمتار الغاز المكعبة التي تحترق عبثاً! وسيبلغ ذلك 1920 ساعة: إن پاسپارتو هو نمط أولئك الخدم النموذجيين، الذين هم كثيرون في عمل جول فيرن الأدبي، والذين هم متعلقون بأسيادهم في تفان لا حدود له. وغالباً ما تتعارض شخصيتهم تعارضاً تاماً مع شخصية أسيادهم؛ وهذا هو شأن پاسپارتو حاد الطبع، الذي لا يستطيع أبداً أن يفهم الطبع الهادي والسكون الأبدي لـفيلياس فوك، خصوصاً عندما توشك الأمور الخفية أن تعرض نجاح رهانه للخطر. - م.

باري، الكونت ده (PARIS, Comte de) [73].

پارم، الأميرة ده (PARME, la princesse de) [65، 114].

پارسيفال (PARSIFAL) [209، 263].

پوارو، هرکول (POIROT, Hercule) [199]. (— أيضاً كويستي، أكاثام).

پوتبوس، البارونة (PUTBUS, la Baronne) [69].

پيكار (PICQUART) [52].

بأحاديثها الغريبة. غير أن لهذا الشخص غريب الأطوار أمثالا ملأى بالحكمة. فهو يمثل ذاته، ثم يمثل غيره، وهذا الغير لا يبدو سوى ديدرو نفسه بالتأكيد. وليس معنى هذا أن الفيلسوف لم يجعل أي شيء من سيرته الذاتية في غراميات جاك ولا في المغامرات الروائية لسفره. ولكن هذا القلب، وعبقريّة المفاجئي هذه، وهذا الميل إلى المفارقة والافتتان به، وهذا التألق في تقنيع أفكار أصيلة بل خطيرة أحيانا بأقنعة مسلية، هذه كلها سمات خاصة بـديدرو ومميزة له، كما أن فلسفة جاك الساخرة (التي أكسبته لقبه) تعبّر عن بعض الأفكار العزيزة على قلب الموسوعي. إن جاك قدرّي (ولعلنا نقول بلغة عصرنا الحاضر إنه حتمي)، أي أنه لا يرى في الحياة غير سلسلة من القوى العمياء التي يتوهم الإنسان أنه يطوعها بينما هو في الحقيقة لا يسعه إلا أن يدعن لها. وهذا الموقف النظري تأتي مغامرات جاك المتتابعة في فوضى لتؤكدته وتثبته: فالأحداث تبدو فعلاً متروكة للصدفة وتفلت باستمرار من إرادة الشخصيات. ومنذئذ يبدو أن جاك ليس له أن يختار سوى جانب اللاأخلاقية والسهولة، ما دام لا شيء له معنى. غير أن جاك ليس قدرياً حقاً، إنه لا يتمكن من أن يكون كذلك. وهذه - في العمق - هي الأهمية الكبرى لهذه الشخصية. فأفعاله تأتي باستمرار لتكذب نظرياته؛ وهو لا يني يناقض نفسه، ويبيع مبادئه بأرخص الأثمان، شريطة أن يبرّر نفسه بحيل ما؛ وهو لن يفرح لشيء ولن يحزن على شيء، مع أنه في الواقع رجل انفعالي؛ وسيحاول أن يعتبر الخير

والشر كلمتين بسيطتين، وينادي بالأناية واللامبالاة، ولكنه يغضب على الجائرين ويُعرض نفسه للضرب من أجل الدفاع عن فتاة اسمها نانون، يحسبها ابنة مضيفته بينما ليست سوى خادمتها. وهذا بالذات، يكون جاك هو ديدرو نفسه: فكما عند الفيلسوف، فإن القلب يتخاصم دائماً في نفسه مع الفكر، وتقنعه غريزة لا تُقهر: بالطيبة، بالكرم، بالعاطفة، وتدفعه إلى الاحتجاج على الشر، في حين ينخرط عقله في فلسفة مادية باردة. ولكن ألا يتجاوز بهذا خالقه، أولاً يجسّد - بهيئة غريبة - مأساة القرن الثامن عشر، الشكّيّة الزنديقة، بل آلامه، المفارقة، والمهددة مع ذلك بثورة الشعور هذه التي سيجسدها خصم ديدرو اللدود، جان - جاك روسو؟ - م.

جان سانتوي (- رواية «جان سانتوي»*)
[49، 249، 258 - 259].

الجلد أو السيد أميدي (Le GRAND-PERE ou Monsieur Amédée) [275 (هـ-70)].
شخصية في رواية «بختاً عن الزمن الضائع»* لمارسيل بروست*. وأميدي هذا، الذي هو أقل وداً وجاذبية من زوجته (- المجلد)، يبدو نمط الشيخ البرجوازي بالذات الذي يفيض بالأحكام المسبقة، ترجمان «حكمة العائلات» وليس «حكمة الأمم». وهو يعرف بدقة كل ما له صلة ببرجوازية پاريز وكومبري، وشجرة أنساب الناس، وأوضاعهم المادية الحقيقية، والأسباب الحقيقية التي جعلتهم يرتبطون

بعائلة ما أو ينفصلون عنها، كما أنه يتذوق ذلك بصفته ذواقة حقيقياً. وما إن يصحب سيّطه (← السارد) صديقاً جديداً، حتى يخمن إن كان إسرائيلياً، فيأخذ في ترديد لازمة أغنية «اليهودية» لهاليقي أو في استظهار بيت من مسرحية «إستير» لرامسين... (والواقع أن الشخصية قد صوّرت، ولو أن پروست لم يكن يهودياً، من جهة السيد فاتي ويل جده الحقيقي لأمه). وكان السيد أميدي فيما مضى أحد أفضل أصدقاء والد سوان، الذي عرف قليلاً علاقاته الغرامية المشرقة، ولكنه رفض أن يسلم بطلب سوان الذي حمله على الاعتقاد بأن هذا الأخير لم يعد يحب زوجته. وهو يتنزه أحياناً مع أبيه* من جهة بيت سوان، ويتذكر ماضي صديقيهما الذي عرفه منذ أيام غرامياته مع أوديت* ده كريسي. وقد عرف أيضاً السيدة فيردوان، ولكن هذه الأخيرة تحدّث عنه السارد بأزدراء. وقد تشاجر السيد أميدي منذ عهد قريب مشاجرة عنيفة مع «الحال أدولف»، أخيه، لأن هذا الأخير كان قد استقبل السارد وهو في صحبة «السيدة ذات اللباس الوردية»، «العاهرة» التي لم تكن سوى أوديت ده كريسي. ويتألم السارد، الذي يحب جدته، عندما يرى السيد أميدي، الذي لا يطيق أن تتعذب زوجته، وقد آستسلم لإغراء المشروبات الكحولية الممنوعة عليه منعاً كلياً. ولا يمكن أن يبدو لنا موقفه العرفي لحظة موت زوجته إلا صادماً. - م.

الجلدّة (La GRAND-MÈRE) [63، 119،

226 (112هـ)]. إن جدة مارسيل پروست* لأمه* من أبلغ وجوه رواية «بمخاً عن الزمن الضائع»* أثراً؛ ثم إنها تبدو صورة لأم* السارد*. وهي تدعى السيدة أميدي، تبعاً لاسم زوجها، ولكن اسمها بالولادة هو باتيلدا. وتُعتبر في وسط كومبري الريفي، «حمقاء» بعض الحمق، وذلك بالنظر إلى الغرابة التي تتميز بها في هذه الأسرة البرجوازية. وتشكل مع ابنتها ما يسميه پروست «العرق السليم» في كومبري: فنظرتها هي من الرقة بحيث تبدو وكأنها تداعب من تحبهم. والمؤلف المفضل عندها هو مدام ده سيّيني، التي تحب الاستشهاد بها. وهي تختار هداياها بدقة متناهية: فإذا أهدت منظرًا من كاتدرائية شارتر، كان ذلك بناء على لوحة لسكورو، من نقش نقاش جيد. ومع ذلك، يبوح لنا سارد رواية «بمخاً عن الزمن الضائع» بأنه يأخذ عنها تفانيها، إلى درجة قد تُفقد كرامتها بسهولة. وبما أنها معجبة بسجورج صاند، فإنها تعتبر الفضيلة قائمة في الشهامة. وتكرس لأسرتها وخدمها والتعساء الذين تلقي بهم الصدفة في طريقها، كنوزها من الحب والسخاء. وتخشى على سبطها «نقص الإرادة» الذي ينم عنه؛ ومع ذلك كان عليها، كأبنتها، أن ترضخ أمام الطاقة التي يفرض بها «مارسيل» المريض رغباته. وهي، فوق هذا كله، تحب العظمة البسيطة سواء في الفن البشري أم في الطبيعة: فهي تنم عن تعلق خاص ببرج أجراس سانت - هيلير. ويحدث لها أن تعبر، في سذاجتها، عن أحكام قد تبدو غريبة لعامة الناس والحق يقال. ذات يوم

دخلت إلى بيت آل جويان* لرتق فستانها، فأعتبرت بنت أخي جويان «كاملة»؛ وبالمقابل اعتبر الأمير دي لوم، الذي يصير الدوق ده كيرمانت*، «رجلاً عادياً». ولم يرق لها بلوخ* أيضاً؛ ولكنها كانت معجبة بدوق سوان*.

وتتبع الجدة نصيحة سوان، فتذهب بسببها إلى باليك، أملاً في أن ينفعه هواء البحر. ويصف لنا پروست بطريقة رائعة الصداقة التي تربط «مارسيل» بجده، والعلاقة الحميمة التي تسود بينهما وتجعلهما يتفاهمان بالإشارة، والنقرات التي ينقرانها على الجدار الذي يفصل غرفتيهما ليعلن كل منهما للآخر أنه قد استيقظ. وفي باليك تلتقي الجدة ثانية بالسيدة ده فيلپاريزيس*، التي كانت صديقتها في الطفولة؛ فتقدم لها سببها. وهي نفسها مجردة من كل نفاق، وبذلك تختلف عن سببها. ومع ذلك يتعرف «مارسيل» بفضلها على سان - لو* وينفذ إلى وسط آل كيرمانت*. وبينما هي في باليك، تظن ذات يوم أنها ستموت عما قريب، فتسأل سان - لو أن يأخذ لها صورة شمسية، حتى يمكن سببها أن يملك صورة لها؛ أما السبب العاق، فلم يفكر إلا في الاستخفاف بالاستعدادات التي قامت بها كي تبدو أقل شيخوخة في هذه الصورة الأخيرة، لأنها كانت قد نجحت في إخفاء مرضها عنه. وفيما هي تنزه مع السارد في الشانزليزيه، تصاب بوعكة مفاجئة؛ وسيكون ذلك بداية احتضارها، الذي يصفه لنا پروست بطريقة مؤثرة، في صفحات هي من أجمل صفحات

عمله الأدبي كله. وفي الأيام التي سبقت موتها، عندما كانت غارقة في الجمود الذي يدعوه الأطباء غيبوبة، كانت ترتعش مع ذلك كورقة عندما تسمع زنات الجرس الثلاث التي ينادي بها سببها فرانسواز*.

وعندما علم «مارسيل» بموت جدته، لم يحزن عليها، في بادئ الأمر؛ ولكنه بدأ يعاني عندما جعلتها التذكريات اللاإرادية حية في نفسه؛ وذلك ما سيسميه «تقلبات القلب». وفيما بعد، سيندم السارد وسيؤاخذ نفسه على أنانيته، فيفكر في موت جدته وفي موت ألبيرتين* سيمونيه في آن واحد، وسيحس «بأن حياته مدنسة بجريمتي قتل...». وستعيش الجدة المتوفاة زمناً طويلاً في أحلام سببها. وتبين ابنتها، أم السارد، وهي تشبهها شيئاً فشيئاً، بما أن الوجهين يبدوان وقد آنصهر أحدهما في الآخر وصارا لا يشكلان إلا وجهاً واحداً. - م.

جويان (JUPIEN) [67، 80، 97 (هـ-88)، 107، 134، 196، 213، 274 (هـ-61)]. شخصية في رواية «بحثاً عن الزمن الضائع»* لمارسيل پروست*. وهو صانع صُدْر يوجد حانوته الصغير في فناء قصر كيرمانت* بالذات - الذي يملك فيه أبوا السارد* أيضاً شقتهم. وسنعلم فيما بعد أنه ابن عم أوديت* ده كريسي إلى حد ما. والسارد شاهد على «لقاء»ه بالبارون ده شارلوس*، في فناء القصر، ويحضر من خلال شق في حاجز خشبي، يحضر مشهداً يشبهه بتلقيح حشرة الطنانة لنبته السحلية (وهو إحدى أكثر حادثات العمل الأدبي

البروستي جرأة). ولجويان بنت عم، خياطة، يطلب محمي شارلوس، عازف الكمان موريل، يدها. ويألف شارلوس وموريل عادة المجيء «لتناول الشاي» كل يوم في بيت آل جويان: يمكن أن يبدو الأمر مدهشاً، لأن صانع الصدر قد يكون، حسب السيدة فيردوران، مجرمًا سابقاً محكوماً عليه بالأعمال الشاقة. وجويان مخلص تماماً للسيد ده شارلوس. وقد كان كذلك حتى أنه اكتشف موريل في مبغى ماينفيل، وساءه أن علم أن عازف الكمان كان قد عقد علاقة مع روبير ده سان - لو* (ثم إن موريل فسخ خطوبته لبنت عم جويان بطريقة فظة). وعندما سيتشاجر شارلوس مع موريل فيما بعد، سيفتح جويان المخلص له «فندقاً خاصاً» سيُجلد فيه البارون... ثم إنه صار قيم منزل شارلوس، وروى للسارد أنه إذا تولى هذا البيت المشبوه، فإنما لـ«تسلية شيخوخة» حاميه. ثم إن جويان رجل موهوب، يتمتع بكثير من الخبرات؛ ويخبرنا بروست بأن «حسه الفطري البسيط، وميله الطبيعي هما اللذان كانا قد جعلاه - من قراءات بسيطة يقوم بها بلا تبصر، وبلا مرشد، وفي أوقات الفراغ - يركب تلك اللهجة الدقيقة التي تستشف فيها كل التناظرات اللغوية وتنم عن جمالها». وعندما شاخ شارلوس، وشلت أطرافه، وكاد يصاب بالعمى، ولم يعد سوى خرقة بشرية، سيكون جويان هو الذي سيسهر عليه بحنان ورقة. - م.

جوكابيل (JOCABEL) [231، 233، 242، 244].

جوليان (— صوريل، جوليان).

جيزن (JASON) [188].

جيجيس (GYGES) [126 (هـ) 31].

جيلبرت ده سان - لو (GILBERTE DE)

(SAINT-LOUP) (— جيلبرت سوان).

جيلبرت، سوان (GILBERTE, Swann)

[56، 58، 61، 66-69، 74، 82-

83، 85، 88، 91، 96 (هـ) 64،

103، 105-106، 117-118، 123

(هـ) 7، 133، 135، 144، 154،

157-159، 166، 171 (هـ) 50،

172 (هـ) 56، 61، 210، 211،

252، 275 (هـ) 72]. شخصية في رواية

«بمخا عن الزمن الضائع»* لمارسيل

بروست*. هي بنت شارل سوان*

وأوديت* ده كريسبي، وأول حب لسارد*

رواية «بمخا...»، الذي يراها أولاً في

كومبري، في طريق طانصونفيل شديدة

الانحدار، حيث تومي له هذه الطفلة الشقراء

إيماءة تبدو له غير محتشمة. وفي هذه اللحظة

بالذات، تناديه أمه، فبتعد... ويجدها

«مارسيل» مرة أخرى في الشانزليزيه،

حيث يلعبان معاً على المرجة الخضراء

الكبيرة، قرب الأحصنة الخشبية. وعندها

تعطيه كرتة من العقيق، وكراثة لجيركوط*

عن راسين، لأنها تعرف الكاتب الشهير،

الذي هو أحد أصدقاء أبويه. وهذا يزيد مرة

أخرى من امتياز جيلبرت في نظر

«مارسيل». وفي المساء، يتصوّر - وهو في البيت - أنه سيتلقى منها رسالة ستعترف له فيها بحبّها. ويتدله هو نفسه حتى الجنون بالفتاة الصغيرة. وذات يوم يتصارع «مارسيل» بحب مع جيلبيرت التي تهرب... ويحس بأن آل سوان لا يقبلونه ويعاني من إحساسه هذا. وظلت رسالة كان قد كتبها إلى جيلبيرت بمناسبة رأس السنة بلا جواب؛ ومع ذلك، فإنه عندما سيمرض، ستكتب له خلال نقاهته وسيذهب إلى بيتها لتناول اللّمْجَة. ويكتشف أنها تشبه سوان وأوديت في الوقت نفسه. وأملًا في استدراجها، يتظاهر باللامبالاة. وعلى أثر حَرْدٍ، يكتب إليها رسائل متناقضة، لا تجيب عنها؛ وهكذا يبدأ انفصالهما. ويسعى جاهداً في خنق هوى الشباب هذا في قلبه. وسيعلم، في وقت لاحق، من إحدى الوصيفات أنها - في الفترة التي كان يتردد فيها يومياً على آل جيلبيرت - كانت تحبُّ شاباً غالباً ما كانت تراه أكثر منه. ثم إنه كان لديه فيما مضى شك في ذلك. وهكذا، فإن كل ساعات الرقة التي كانت قد أسعدته إسهاداً، عرفها الجميع على أنها خدعة من صديقه على حسابه! وسيعاني من أنه كان مغفلاً كل تلك المدة الطويلة. ومع ذلك، تحين الساعة التي يُجبرُ فيها السارد على الاعتراف بأنه لا يمتنع الآن عن زيارتها إلا ليتحاشى سُخْرَةَ وُلَيْسِ الْمَاءِ، ولو أنه كان قد عانى أولاً، وهو يكتب إلى جيلبيرت أنه لن يراها أبداً؛ لكن صلته بالفتاة لم تمتزج أبداً بالشهوة كما سيحدث فيما بعد مع

ألبيرتين*. وهكذا، فإن اللامبالاة التي كان قد تظاهر بها تجاه جيلبيرت صارت حقيقية، لأن الحياة فصلت بينهما.

والحال أنه يلح، فيما بعد، ثلاث فتيات تذكره هيئتهن الأنيقة والنشيطة بما كان قد أغراه في عصابة ألبيرتين الصغيرة. وترميه إحدى الفتيات الثلاث، وهي الفتاة الشقراء التي لم تعجبه إلا قليلاً عندما نظر إليها نظرة عابرة، ثم ألهمت مشاعره عندما آلتفت إليها. وبما أن هؤلاء الفتيات يخرجن من قبة قصر كيرمانت، حيث يملك أبوا «مارسيل» شقتهما، يسأل البواب عن هويتهم. ويصرّح له البواب أن الشقراء، التي كانت قد سألت عن الدوقة، اسمها تقريباً «ديپارشفيل». فيدق قلبه لذلك بكل ما أوتي من قوة؛ فلعلها تكون الآنسة ديپورشفيل، التي كان سان - لو* قد عرفها في مبنغى. غير أن روبير، الذي أبرق إليه، يرد بأنها ليست هي. ولكن بعد ذلك بيضعة أيام، في أثناء زيارة بيت آل كيرمانت*، يلتقي هناك بالآنسة ده فورشفيل، أي جيلبيرت، التي تبناها زوج أمها الثاني والتي تستقبلها أوريان الآن. وحينها يكتشف السارد نفاقها، وفضولها الذكي لمعرفة وجهاء القوم. لقد نسيت أباه الذي لم يعد اسمه يُذكرُ أمامها. وصارت توقع باسم ج. س. فورشفيل. (ويرى پروست علامة نفاق في هذين الحرفين الابتدائيين). وعلى ذلك الأساس، يتلقى السارد من جيلبيرت رسالة تعلن فيها زواجها بروبير ده سان - لو. فيحزن السارد في البداية لخبر هذا الزواج الذي

يُبعده عن أجزاء معينة من حياته الماضية. ولكن جيلبيرت تدعوه إلى أن يقضي بعض الوقت في طانصونفيل، التي يستعيد فيها ذكريات الزمن الغابر. ثم إن جيلبيرت، بعد أن كانت سعيدة بوضعها المجتمعي، صارت لا مبالية به. إن رويير يجاملها، ولكنه يخونها. وعندها تبوح جيلبيرت للسارد ببعض التفاصيل عن ميول ألبيرتين. فهي تعترف له بأنها أحببتا فيما مضى. وتخبره أيضاً بأن الشاب الذي كانت تنتزه معه يوم كان «مارسيل» قد فاجأها في الشانزليزيه ليس سوى ليا «متنكرة». وبعد أن مات سان - لو، في أثناء الحرب، ميتة بطولية، عادت جيلبيرت إلى طانصونفيل، التي توجد في منطقة المعارك والتي احتلها الألمان. وصارت صديقة أندريه*. ويتدرد السارد على اجتماعات حميمة في بيتها. وفيما بعد، وبالضبط في حفلة كيرمانت الصباحية لا يتعرفها مارسيل، لأنها صارت سيدة ضخمة الجثة. وهي تتحدث بأنفعال عن نظريات زوجها الاحترازية. وتقدم لـ «مارسيل» ابتهاجاً، الأنسة ده سان - لو*، التي تذكره بأبيه وأمه معاً، ويستحضر فيها مختلف مناحي حياته الماضية: فهي تشبه السارد في شبابه وتضفي قيمة جديدة على فكرة الزمن المتصرم، مُفهِمة إياه بأن ساعة الشروع في عمله قد حلت. - م.

جيل بلا ده سانتيان (GIL BLAS DE SAN-) (TILLANE [241، 250، 255-256، 258-259]. بطل «قصة جيل بلا ده سانتيان»* (1715-1747)، رواية

آلان - رونيه لوساج*. وهو في الأدب الفرنسي نموذج «الآفاق» ذي الأصل الإسباني، المتشرد الذي تخلطه حياة التشرد بكل الأوساط المجتمعية، من أدناها إلى أعلاها. ولكن بينما الأبطال العديدون للرواية الغمراية الإسبانية مجرد خيط رابط بين سلسلة من الأحداث واللوحات، يكسب جيل بلا خلال الرواية تماسكاً نفسياً يكاد ينقص أسلافه. وتعيّن مغامراته المتلاحقة مراحل تجربته للعالم وتشكل شخصيته التدريجي. وجيل بلا، عندما غادر أسرته في سن السابعة عشرة، ليس إلا كائناً عادياً، حرّاً تماماً، لم تشكله التربية ولا الوراثة. وبالفعل، فقد آعتنى لوساج - كما فعل روسو في رواية «إميل» - بتصور كائن أقل تفرّداً ما أمكن في البداية، حتى تكون مساهمة التجربة ودورها المكون كبيرين أكثر ما يمكن. وجيل بلا «ساذج» قبل كل شيء، أي طبيعي؛ وهو لا يتميز إلا بخصائص عمره، دون أي عيب من العيوب، ودون أي موهبة من المواهب التي قد تميزه. وتُعلمه تجربته الأولى، في النزل، أن يحترس من الغير، وعلى رأسهم المتملقون؛ ثم يتبدى له العالم تحت كل مظاهره؛ وسيشكل تتابع ردود فعل البطل تجاه هذا الكون شخصيته شيئاً فشيئاً وسيمنحه «وجوده». وليس من الصدفة أن المؤلف لا يرسم ولو مرة واحدة صورة بطله الشخصية، على مر صفحات الرواية السبعمئة؛ إذ كانت كل صورة شخصية ستوشك أن تثبت اعتبارياً كائناً في مصير مستمر، أو أن تفرّد هذا الكائن الذي تتأني قيمته الرمزية من افتقاره الأولي

إلى الخصوصية. ولا يتحقق خلق جيل بلا خلقاً نفسياً إلا في آخر صفحة من الرواية. فجيل بلا ينغلق على كل قيمة فوق البشرية، وعلى كل تجاوز، فيتطور على صعيد الإنسانية المتوسطة وحده؛ إنه ذكي، أو يصبحه على كل حال؛ ولكن الذكاء لا يقوم عنده إلا على اكتشاف دوافع الغير وعلى معرفة قدراته الخاصة الممكنة معرفة أدق على قدر المستطاع. إن النظر إلى الآخرين وإلى الذات كما هما بالضبط، يبدو له أسمى ممارسة للذكاء البشري. فبما أنه شجاع بالقدر الدقيق الذي قد يوشك أن يكون به الجبن مضرراً له، فإن له طبعاً حازماً لا توهنه نوابث الدهر ولا يسكره الحظ السعيد؛ وعناده نتيجة نوع من الغريزة الحيوانية، وليس ناجماً عن تدير فكري. وهو متفائل: فخياله لا يهول النحس الذي يعرض له بغتة، ولكن تفاؤله لا يصل أبداً إلى حد الجرأة العمياء. ولا يحيط به أي إطار أخلاقي؛ والأخلاق في نظره مجموع المواقف والتصرفات التي تملها تجربة العالم على الإنسان العادي حتى تسمح له بالعيش في المجتمع. وإذا يتسلح جيل بلا بهذه التجربة، فإنه يئتي لنفسه بذلك أخلاقاً أبيقورية باحتراس وتواضع. وتظل هذه الأخلاق نسبية دائماً ومتعلقة بالوسط الذي يكون فيه الفرد مندجاً مؤقتاً، وبقدرات هذا الفرد. وبما أنه يلاحظ أن العظماء تعساء بسبب طموحهم كما أن البؤساء تعساء أبكسلهم، فإنه يسلم بأن البحث عن السعادة يجب أن يكون الحافز الوحيد للإنسان على العمل، وبأن فضيلة بشرية تماماً هي الشرط الأول لهذه السعادة. وفي

مواجهة دواهي القدر الدهياء هذه، فإن الحكمة الوحيدة هي التحمل والأمل؛ أما المصائب التي تنجم عن تصرفنا، فلا بد من أن نستخلص منها العبرة ونحن نتكيف مع الواقع المجتمعي أحسن ما يكون التكيف. ذلك لأن جيل بلا، المهتم كلية بالعالم الخارجي، لا يظهر لنا خاضعاً لحوافز داخلية تماماً، من أهواء وعيوب ومثل عليا. وعلى احتجاجات الضمير الداخلية والمجانية أن تلتزم الصمت؛ إنها تستطيع أن تشرف الفرد، ولكنها لا تصلح للفوز بالسعادة. والدرس العظيم الذي تمنحه إياه التجربة هو أن يعرف كيف يلبس القناع وسط مجتمع سيظل غريباً عليه دائماً، ومن ثم فإن جيل بلا يرمز إلى الإنسان الوحيد في مواجهة القدر. - م.

- د -

دانسنى (DANCENY) [271 (هـ 11)].

دافيد (— صيشار، دافيد).

دارياكون، السيدة (ARPAGON, Madame) [250] (d'.

دارجنكور، السيد (ARGENCOURT,) [116] (Monsieur d'.

دومينيك ده بري (DOMINIQUE DE BRAY) [243]. شخصية في رواية «دومينيك»* (1863) لأوجين فروممتان*. إن حياته في الماضي ويبدو أنه لم يتناول الحاضر إلا لتغذية

ذاكرته. ولعل كل شيء قد تبلر فيه حول حدث وحيد وألفت، منذ طفولته، نمو الحياة الباطنية مع الإحساس بوجوده في الواقع أكثر مما ينبغي. وهذا الحدث هو حبه لسمادلين ده نيفر، وهو حبٌ تابع من الافتتان بالمستحيل لأن المرأة المختارة متزوجة ولأن اللعبة الجادة لعلاقتها لا يمكن أن تعرف تحققها العادي ما دام كل منهما، فيما وراء هواهما، يؤمن بالشرف والخطيئة. ثم إنه وسط حماس اللقاءات، يبقى على صحوٍ بارد وتسجل نظرتة الإيماءات والآثار والأخاديد كيما يكون للذكرى فيما بعد لون اللحظة ونسيجها الدقيقان. بل إن لطريقته في الإغواء، مع اهتمام أقصى بجعل الغير يخلط خطاه في خطاه هو وإيقاعه في إيقاعه هو، إن هذه الطريقة شيئاً مخنوقاً، هو الحركة الصامتة للصور المنبثقة في الذاكرة. ففي نفسه دائماً سعادة معتدلة، حزينه بعض الحزن، تحتاط سلفاً وتبتعد وتكثف ذكراه؛ ولا وجود أبداً لاعترافات مباشرة، لإيماءات حاسمة، اللهم إلا التهرب من المضاجعة الممكنة؛ وباختصار، «تخلص» مطلق من الوعد، مع الإحساس بأن هذه الحياة غير موفقة مسبقاً لأنه يشعر بال«تكفير عن حياة قديمة مؤذية بالتأكيد وعن أخطاء لا يزال يحس بأنه مسؤول عنها». وأخيراً، فإن ما سيكون قد عيش فعلاً بينه وبين مادلين، هو نوع من الرحمة المتناوبة والمتبادلة، شيء أخرس مرة أخرى، صامت ويتحرك ببطء صور الحلم بالذات. ومع ذلك، ففي نهاية حكاية هذا الوجود الخائب إحساساً بأن «هروب» دومينيك من الواقع ليس إلا

مظهراً، حسناً في نظر آجاهلين، وبأن تحقيقاً قد تم في نظره، أخيراً: في الحدود التي كان يسمح بها مَرَضُ روحه العضال. - م.

الدوق (← كيرمانت، الدوق ده).

الدوقة (← كيرمانت، الدوقة ده).

دورفيليه، السيدة (ORVILLIERS, Madame) (d' [67].

ديدون (DIDON) [245].

دي كرو (DES GRIEUX) [60، 71، 228-229، 239-243، 248، 268، 277 (م-97)]. بطل رواية «مانون ليسكو»* (1731) للأب پريشو. «لقد أحبوا بلا حدود لأنهم أحبوا دون اختيار»، تنسحب هذه الملاحظة التي سُجّلت عن بعض أبطال الأب پريشو على دي كرو. فهل يكون المؤلف قد أضفى عليه بعض سمات طبعه الخاص؟ إن الأب پريشو سيرك، مثله، الكنيسة بسبب تعلقه بامرأة شابة سيتبعها إلى الخارج. وهناك عناصر سيرة ذاتية، منقولة بصعوبة، تجعلنا نتبه بوجه خاص لهذه الملاحظة التي يسجلها الأب پريشو حول نفسه عندما يقول: «إن الحب يدمر القواعد العامة للسلوك، إنه الإحساس المقدر على أولئك الذين يثير فيهم جوهر خفي من القلق والحزن رغبة دائمة في الحصول على شيء ما يفتقدونه، والذين يحول هوس امتلاك شيء مجهول دون سعادتهم».

وذلك لأن هذا الحب خارج القواعد العامة للسلوك هو الذي يحكم الفارس الشاب دي كروي. فهل كان على وشك بلوغ النعمة الروحية التي تشكل طمأنينة النفوس العظيمة قبل أن يستولي عليه الحب، وهو في السابعة عشرة من عمره، فيقوده إلى اكتشاف ذاته، خالقا لديه نشوات جديدة ومعاناة لم يعرفها من قبل؟ يخبرنا هو نفسه بأنه ما أن أنهى دراسته الفلسفية بتفوق في أميان ووهبه والده وسام فارس مالطة، حتى تهيأ للحياة الكنسية. وقد كان شيوخه يعتبرونه نموذجا في المدرسة لما اتصفت به حياته من حكمة وانضباط. غير أنه من الممكن أن نرتاب في أن لكل هذه الخصال أساسا إيمانيا قويا، إلا أن دي كروي الذي سيظل صدقه نموذجا حتى النهاية، يعترف لنا بأن مزاجه اللين والهادئ بطبيعته جعل البعض يصنف بعض مؤشرات نفوره من الرذيلة في باب الفضيلة». غير أن حالة عدم التمييز والفتور هذه لم تكن كافية لحمايته من المحاولات الخارجية. فلو لم يلتق بمانون ليسكو، لظل جاهلا ضَعْفَ طبيعته. لكنه ما أن أبصرها وهي نازلة من عربة أراس، حتى هام بها. هو الذي لم يكن قد «فكر بعد في الفرق بين الجنسين»، أو «أثارت اهتمامه» فتاة ما، «يكتوي فجأة حتى الهيام» بتلك التي سيسميا سيدة قلبه. إننا نميل عادة إلى التشكيك في صدق نوايا كل الشباب المدفع الذي يقع في شباك الهوى بمجرد ما يطالعه وجه حسن. وذلك لأن نار هواهم سرعان ما تنطفئ أو تلتهب بطلعة وجه آخر؛ وهو ما لا ينطبق على دي كروي. «لقد كان

مؤكدًا، كما يقول، حسب طبعي الوفي، أنني سأكون سعيدا طوال حياتي لو ظلت مانون مخلصه لي...» منذ أن اختطف مانون وأصبحت تعيش معه خفية في ياريز. ونحس بقدر من الصدق في ما يقوله. كان دي كروي سيصبح هو فيليمون لو كانت مانون هي بوصيس. غير أن عشيقته المتقلبة كانت ترى أن الأمر لا يتعلق بأستطابة ثمار الوفاء والحياة الهادئة! ونجد القدر الذي سيسوق دي كروي إلى مسار غير المسار الذي كان مهينا له، ملخصا في هذه الجملة: «لقد كانت مانون هائمة باللذة وكنت أنا هائما بها». انطلاقا من هذه الحقيقة سيجد الفارس الشاب نفسه محكوما عليه بالتعرض لكل الإهانات والتنازلات المعنوية التي تستتبعها علاقة مثل هذه. ومن سوء حظه أنه لم يكن فاجرا. فبدل أن ينتقي دي كروي هدف حبه اختاره الحب؛ فقد احتجزه أو سرقه على الأصح. وقد أوشك على استرداد ثقته بنفسه حين التحق بالكنيسة بعدما خانت مانون للمرة الأولى عندما يقول: «إنه بعد الشر الذي لحقه، لم يعد يميز بين النساء اللواتي يكرههن جميعا». ولكن ما أن تظهر له مانون وهي في عز الثامنة عشرة، معلنة توبتها، حتى يعود من جديد إلى رغبته الجاحمة. ويكمن تعقيد شخصية دي كروي في هذه الرغبة ذاتها المتوارية تحت الرماد والتي ما أن تتر حتى يعود بحدة أكبر إلى أخرى دون أن يفقد وضوحه أبدا. ويعتقد أحيانا أنه يكره تلك التي يسميها العشيقة الفظة جدا، على أن ذلك يتلاشى في نظره بمجرد حضورها الذي يبعث فيه الحياة بعد غيابها.

هلمز، شيرلوك (HOLMES, Sherlock) [199].

هرمان (HERMANN) [227].

واطسن، الدكتور جورج (WATSON, Docteur) (Georges) [199، 224 (هـ 76)، 256].

ز -

زامبينيلا (ZAMBINELLA) [273] (هـ 42).

زارسي، المركيز دي (ARCIS, Marquis des) [235].

زفس (ZEUS) [48].

ط -

طوم دجونز (TOM JONES) [118، 127] (هـ 47)، 208].

ي -

يوسف (JOSEPH) [242].

ك -

الكاهن (— رواية «الأوهام المفقودة») [246].

لذلك فإن دي كرويوس ليس منهزماً، كما يبدو في الظاهر، وليس سيء الحظ كما يمكن أن نتصوره أول الأمر. فقد فاز في الحقيقة بالنظر إلى هدفه الوحيد الذي كان هو إخضاع مانون. فسوف تهتدي مانون يوماً إلى الوفاء، من خلال حدة الإخلاص ذاته وأريحية ذلك الذي لم توهنه الأخطاء. فعندما كانت ملقاة فوق قليل من التبن القدر في العربة البئيسة التي كانت تقلها كي تبصر إلى أمريكا، مكبلت مع غيرها من بائعات الهوى، ستأتي لحظة تفتح فيها عينيها لتبصر العشيق الخالد ممتطياً جواده قربها بعد أن لحق بها في الطريق التي كانت تعتقد أنها أصبحت منبوذة فيها من طرف الجميع. وستؤدي قوة الاعتراف بالجميل، بالإضافة إلى الوعي بالأعمال المشينة، إلى تغييرها إلى الأبد لا محالة. رف النهاية القاسية لقصة الحب الوحيدة مارس دي كرويوس، غير أنه عندما يعود إلى أوربا بعد ذلك، سيعيش منفيًا، لأنه سيجد نفسه مبعداً عن المرأة التي كانت تعوضه عن شرفه ووطنه، لكنه سينتصر فعلاً بعد موته: إذ لا يمكننا أن نذكر اسمه دون أن يتبادر إلى أذهاننا مباشرة اسم مانون التي ستظل مرتبطة به إلى الأبد. - ح.

ه -

هارون (AARON) [233].

هاذس (HADES) [48].

هيفايستوس (HEPHAISTUS) [126] (هـ 29).

كامبريمير، المركز ده (CAMBREMER, le) (marquis de) [61]. من شخصيات رواية «بختا عن الزمن الضائع»* (1927-1913) لمارسيل پروست*. بما أن المركز ده كامبريمير نبيل نورماندي وصاحب قصر في نواحي بالبيك فإنه يمثل بما فيه الكفاية النبالة المحلية؛ أزرق العينين، مائل الأنف، يميل أكثر إلى القبح، غير أنه متواضع ويدي لطفاً طبيعياً: وكان يلقب بـ«كانكان». يظهر إعجاباً كبيراً بالدكتور كوطار*، يجامل السيدة فيردوران* وتمحي شخصيته أمام شارلوس، كما أنه يهتم بالاختناقات التي تصيب السارد*، ويقدم لمارسيل، على سبيل المجاملة الخالصة* ثناء عقيد يهودي، وإن كان مناهضاً للسامية... يتزوج من بورجوازية هي أخت لوكراندان* ويدي إعجاباً كبيراً بها. يعتبر قضية دريفوس قضية خارجية موجهة لتحطيم جهاز الاستخبارات. وسينتمي لأركان الحرب خلال حرب 1914-1918. ويستغرب السارد، الذي لا يحب كثيراً كامبريمير وزوجته، عندما يسمع سان لو* وهو يعلن أن «كامبريمير رجل ممتاز كان موهوباً وظل كثير اللطف»، ليفهم ساعتها أنه «يمكن الكائن الواحد أن يمثل كائنات مختلفة تبعاً للأشخاص الذين يحكمون عليه». فلم يعرف هو عن كامبريمير إلا المظهر. وعندما يراه ثانية خلال حفلة كيرمانت الصباحية، يجد أنه تغير «لما حل به من تورمات حمراء فوق الخدين»... وفي الأخير نعرف أن ليونور، ابن كامبريمير يتزوج جويان ماري أنطوانيت، التي أمهرها شارلوس، وتبناها

ومنحها اسم ولقب الأنسة دورلون. وبعد ذلك سيتخلى ليونور - الذي يتقاسم الأذواق الخاصة للسيد ده شارلوس وللوكراندان - عن النبالة لصالح البورجوازية الذكية. - ح.

كامبريمير، زيليا أو المركيزة دويرير ده (CAMBREMER, Zélia, Madame ou marquise) (douairière de) [216]. من شخصيات «بختا عن الزمن الضائع»* (1927-1913) لمارسيل پروست*. اسمها العائلي ديمازنيل لاكيشار، وكانت المركيزة دويرير ده كامبريمير موسيقية جيدة ليست لها علاقات كثيرة، باعتبارها إحدى شخصيتي صالون سانت أوقريت القديم اللتين ظلتا على قيد الحياة في الصالون الجديد. وقد كانت المركيزة دويرير، على عكس زوجة ابنها (التي تشبهها بملاك)، عاشقة لشويان ومقلدة جيدة له. ويصف لنا السارد* - الذي يلتقي بها عند العقبة خلال نزهاتهما في ضواحي بالبيك - طريقتهما في التعبير المصحوب بحركات، والذي تستعمل فيه بفتنة ثلاث صفات متدرجة. كان لها عدة أطفال، من بينهم السيدة كوكور التي تعاني، مثل السارد، من الاختناقات. وستبلغ المركيزة ده دويرير سناً متقدماً، ويجب ابنها، الذي يسأله السارد عن أخبارها، بأنها «رائعة دائماً» موحياً بذلك إلى كونها ما زالت قادرة على السماع، وعلى الذهاب راجلة إلى القديس وأن تتحمل المآثم دون تأثر. - ح.

كاميليا (CAMILIA) [110].

كاميليا (CAMILLE) [223 (هـ 57)].

كاراواي (CARRAWAY) [256].

كاريزاليس، فيليب (GARRIZALÈS, Felipe) [137]. هو الشخصية الرئيسية في أقصوصة «غيور إسترامادور»* التي هي إحدى «القصص النموذجية»* (1613) لثريانتيس. وتعتبر صورة كاريزاليس، الرجل المهذب، مطابقة للنمط التقليدي للحكايات الإسبانية: حياة مبددة، تدفع بها فوضاها إلى تداركها بالذهاب إلى البحث عن الثروة في البيرو البعيدة. ثم يعود كاريزاليس بعد أن أصبح غنيا ومتقدما في السن، إلى بلده من أجل تأسيس أسرة هشة مبنية على الوهم والأنانية. وعندما استقرت هذه الشخصية بهذه الطريقة، تطورت بشكل سريع جدا، من المضحك إلى المأساوي، لا يجد شيئا أفضل من الزواج بفتاة شابة تدعى ليونور، ظانا أن ذهب سيعوض فارق السن بينهما. ثم يقوم ببناء منزل يصبح معقلا لن تجد فيه زوجته الشابة وسيلة للتسلية غير اللعب بالدمية. ولم تكن المفاتيح والجدران والشبابيك حواجز منيعة يتعذر عبورها، إذ يستفيق الشيخ في إحدى الليالي من سبات عميق كان نتيجة حبوب منومة قدمت له، ليجد ليونور في أحضان أحد الفتيان. وقد تسلل العشيق - الذي يعزف جيدا على القيثارة - عن طريق الحيلة من خلال إرشاء العبد المسؤول عن الحراسة وباقي العبيد، وإرشاء المربية ماريا لونسو. غير أن موضوع الزوج المخدوع الذي كان

ثريانتيس قد تناوله بسخرية على طريقة بوكاتشيو في فاصل ترفيهي آخر شهير تحت عنوان «الشيخ الغيور»، يتوضح هنا من خلال إحساس بالشفقة، حيث يتبدى الألم الإنساني. وعندما يعرف كاريزاليس ما حل به لا يبحث عن الانتقام ولا عن الشكوى. ويموت مدركا خطأه وهو يحسن إلى من أقدموا على خيانتة. - ح.

كاتو (KATOW) [222 (هـ 36)].

كيت كروي (CATE CROY) [223 (هـ 53)].

كوطار، الدكتور ثم الأستاذ (COTTARD, le) [161، 212، 216، 252]. من شخصيات «بمخاً عن الزمن الضائع»* (1913-1927) لمارسيل بروست*. الدكتور كوطار طبيب ذائع الصيت، مشهور بمواهبه السريرية، ومنافس للدكتور دي بولبون، وهو أحد المخلصين للـ«سنوات الصغيرة» عند السيدة فيردوران*؛ لكنه يبدو أحرق بالرغم من عمله؛ فهو يفهم كل شيء فهماً حرفياً ولا يفهم رسوم إيلستير* ولا موسيقى فانتوي*. إنه ميال إلى «التعابير الجاهزة، وإلى تكرار التوريات الجامدة، وإلى البحث في أسماء الأعلام»، وباختصار إنه يخلف انطباعاً بالبلاهة الذي يتناقض بغرابة مع شهرته ولا يتوافق مع الوصف التقريظي الذي يصفه به الأخوان كونكور في المعارضة (معارضة بروست)

ك -

كالاردون، السيدة ده (GALLARDON, Madame de) [212].

كوتيه (← رواية «لوسيان لوين») [137].

كيرمانت، آل (GUERMANTES) [53]،
56، 67، 77، 80، 90، 97 (هـ-88)،
97 (هـ-90)، 104، 106، 134-
136، 155، 171 (هـ-43، 39)، 273
(هـ-37). لقد أراد بروسست* - في رواية
«بحثا عن الزمن الضائع»* (1913-
1927) - أن يرمز بهذه السلالة ويجسد
حقا كل ما يشكل مظهر النبالة الفرنسية
العظيمة وعجرفتها وعظمتها وروحها والمميزات
الخاصة بها، بكل مخلفاتها الإقطاعية
وأحكامها الجاهزة وسلوكها داخل الحياة
الاجتماعية. ويدعي آل كيرمانت أنهم
ينحدرون من آل ضونز ده كيرمانت، الأخ
الأكبر لـلويس الخامس لوكرور. وبذلك فهم
فرع من العائلة الملكية المبعدة عن العرش
لأسباب لا نعرفها. وبما أن آل كيرمانت لم
يقدموا على الزواج المختلط، فإنهم يعتبرون
أنفسهم «أكثر نبلاً من العائلة الفرنسية».
كما كان آل كيرمانت ينحدرون من جيلبير
لوموفي وكانوا نبلاء كومبري. وكان كل آل
كيرمانت شديدي الاحتقار لآراء العامة.
هكذا نجد الدوق ده كيرمانت* الذي
«لا يبالي هل رأته أم السارد*»، يسوي
لحيته وهو واقف قرب نافذته مرتديا قميصا
مفتوح الصدر. كما أن بروسست يسجل

التي تُعجّد فيها نباهته وتفتّح ذهنه. وإذا
صار عقيداً - طبيباً خلال الحرب العالمية
الأولى (1914-1918)، اشتغل في
مكتب ومات ضحية الإرهاق. - م.

كوطار، السيدة (COTTARD, Madame) [138].

كوينتتين (QUENTIN) [188].

كونستانس (CONSTANCE) [74].

كونفلان، ده (CONFLANS, de) [273] (هـ-23).

الكونت ده... (COMTE de...) [116].

كوسيشيف، ماري (KOSSICHEF, Marie) [49].

كوتير (COUTURE) [268].

كلاييك (CLAPPIQUE) [222] (هـ-36).

كليليا (CLÉLIA) [118].

كروزوي، روبنسون (← روبنسون
كروزوي).

كريسي، السيد ده (CRÉCY, Monsieur de) [91].

كريسي، السيدة ده (CRÉCY, Madame de) [83].

أيضا أن آل كيرمانت، الذين كانوا يتخذون الحديث أداة لصقل ذكائهم، لا يملون من الاجتماع طوال ساعات ولا يبالون بعياء من يتجادبون معه أطراف الحديث. ويقصد بروسست من خلال إبراز هذه السمات المختلفة أن يبين إلى أي حد يختلف آل كيرمانت عن باقي العائلات النبيلة الكبرى - آل كورفوازيه أو آل كالاردون - التي تعتبر حليفة لها في غالب الأحيان. فبالرغم من كونهم يكرهون بعضهم، كانت تسود بينهم عقلية العائلة والعشيرة. ويمكن أن نلاحظ لديهم ميلا إلى الإعجاب المتبادل وإلى التشهير أيضا بالعائلات المنافسة (مثل آل كورفوازيه). غير أنه من المتعذر معرفة الأسباب الحقيقية لانحيازاتهم ولأحكامهم المسبقة ولاعتباطيتهم أو لوقاحتهم. ويحتاج آل كيرمانت إلى «الغير» كي يحبوا أو يكرهوا. ويرى بروسست أنهم انحدروا من اقتران إلهة بأحد الطيور، كما يرى اللوكة ده كيرمانت سمكة عتيقة مقدسة، كالرمز الحافظ للعشيرة. غير أن هناك حرية كبيرة سائدة في عالم آل كيرمانت لا أهمية فيها للمال البتة، على عكس أوساط كوهبري البرجوازية الريفية، حيث «يصنف كل واحد حسب مداخيله المعروفة، كما هو الحال داخل مجموعة من الهنود الحمر».

أما من حيث المظهر، فإن آل كيرمانت يمثلون فصيلة متميزة: فقد ورثوا رشاقة متعاطمة، غالبا ما تم المبالغة فيها وتجميدها؛ كما أن لهم نظرة خاصة بهم يدفع نفاذها إلى الاعتقاد بأنهم يفتشون الأمكنة التي يبرون

منها، ولكن بطريقة شبه لا واعية بنوع من العادة والخصوصية المألوفة في الحيوان. أما سحناتهم ولونهم، فتحفظ «شمس يوم ذهبي مكين»، مما يضفي عليهم مظهرا غريبا ويجعلهم يشبهون طيورا نادرة وثمينة. وسيكون آل كيرمانت في بعض الأحيان روحانيين، مثل أوريان، ولكن بنفحة خاصة جدا للروحانية.

ولهم أيضا طبع يعود إلى القرن الثامن عشر المعروف بخشونة الكلام ولا يتورعون في استعمال بعض الكلمات الفجة للغاية. فاللغة التي تستعملها أوريان - التي هي كيرمانتية الأصل قبل أن تتزوج بكيرمانتسي - هي لغة عذبة قريبة من لغة الفلاحين. وهناك عند كل آل كيرمانت تقريبا «حاجة وراثية للغذاء الفكري»، قد تكون هي سبب انحلالهم كما يسجل ذلك بروسست بسخرية لاذعة، لأن هذه الحاجة قد تنقص شيئا ما من وضعيتهم الاجتماعية كما حدث للسيدة ده فيليباريزيس؛ غير أنهم لا يكثرثون لذلك لما لهم من ثقة بالنفس. إنهم في الحقيقة كالفصيلة العسكرية على المستوى المادي والمعنوي - كما يتجلى ذلك في آخر حياة سان لو. فقد كان من بينهم في الماضي قائد عام وماريشال لفرنسا. كما أنهم متحالفون أيضا مع أغلب الملكيات الأوروبية القديمة، وخاصة مع آل ويطلباخ - مما يفسر بلا شك ميول شارلوس الجرمانية - الذين يحمل أحد فروعهم الأميرة اسم كيرمانت - بأفير.

ويبدو أن بروسست قد استعار من أجل خلق نموذج آل كيرمانت سمات من أغلب

الثانية عشرة، التي كانت الأميرة دي لوم* قبل وفاة زوجها. وهي تنحدر من آل كيرمانت*. ويدعوها بعض أصدقاء والديها أوربان - زفيد أو ماري سومستين. وعندما يصورها سارد «بمخاض عن الزمن الضائع» تحت الزخارف الزجاجية لجدها جيلبير لو موفي، السير كيرمانت، سيغرم بها بشكل فجائي فتستحوذ على عقله. وسيخيب أمه عندما يعلم أن لوكراندان لا يعرفها، غير أنه سيتسقط أخبارها شيئاً فشيئاً عن طريق آل سوان وآل فيردوران. وفي إطار نظرتهم للناس والبلدان، ينظر السارد* إلى أوربان كما لو أن كل قصور الدنيا تتجسد فيها وأنها هي كوتيسة أو فيسكونتة هذه القصور، كمنحوتات أمام مدخل كبير لشخصيات تخلد فوق أيديها الكنيسة التي شيدتها. ويجد السارد في ما تقوله السيدة ده كيرمانت «ذلك التألق الفرنسي الأصيل الذي يفتقد في ما يقال أو يكتب اليوم». كما يستمع لحديثها كأنه «أغنية شعبية فرنسية عذبة لا تعي الدوقة هذا الطابع شبه الريفى الذي ظل عالقا بشخصيتها والذي لا تعبأ به». غير أن أوربان پاريزية أيضاً، بل إنها إحدى النساء الأكثر أناقة في پاريز. وسيكون استقرار والدي السارد بإحدى شقق أجنحة فندق آل كيرمانت في پاريز فرصة لكي يلتقى بالدوقة بشكل أكثر تواتراً من السابق، بل سيزورها من أجل استشارتها بشأن بعض أدوات الزينة التي ينوي إهداءها لصديقتها البيرتين. وقد كف عن التعلق بأوربان بعدما أقنعت أمه بذلك، غير أنه لم يتخلص من سحر اسم السيدة كيرمانت،

العائلات الفرنسية في الجزء الأول من الكوطا، وخاصة من آل لاروشفوكو وآل كرامون وآل كرامان شيماي وآل مونتيسكيو وآل ده زيس ولينز وكليرمون - طونير ... ويحتل آل كيرمانت لب عمل بروسست ويمثلون أيضاً العمود الفقري للكاتب. لأننا نرى كيف أن جهة كيرمانت تلتقى، على مستوى الزمن كما على مستوى الفضاء، بجهة سوان (وميزكلين) عندما تتزوج جيلبيرت سوان بروبير ده سان لو وتصبح السيدة فيردوران الأميرة ده كيرمانت. كما أن آل كيرمانت يختلفون عن باقي الناس لكونهم يفرسون جذورهم في الماضي الأكثر عمقا من حياة السارد، ليظل سحرهم عالقا بذاكرته وخياله. - ح.

كيرمانت، الدوق ده (GUERMANTES, Duc de) [65، 67، 97 (هـ-88)، 114، 135-136؛ الأمير ده (Prince de) [251-250].

كيرمانت، أوربان الدوقة ده (GUERMANTES, Oriane duchesse de) [63، 67، 80، 82، 87، 92، 106، 127 (هـ-51)، 133، 135-137، 144، 152، 154، 155، 162، 171 (هـ-39)، 196، 213، 215، 252]؛ الأميرة ده (Princesse de) [80، 83، 85، 106] + السيدة ده (Madame de) [87، 152]. من شخصيات «بمخاض عن الزمن الضائع»* (1913-1927) لمارسيل بروسست*. وهي زوجة بازان ده كيرمانت*، الدوقة

كما أن مارسيل* يجد متعة أكثر فأكثر في مصاحبته. كما سنرى أن أوريان تربط علاقة صداقة بالآنسة ده كامبرير، وتقبل معاشره الممثلة راحيل*، وتعلن أن السارد «هو أقدم أصدقائها» وتنتهي إلى الاعتقاد بأن بلوخ* الذي تعرفه منذ عشرين سنة، قد «ولد في عالمها وتهدهد فوق ركبتي المدوقة ده شارتر»... لأن تكاثف سحابة الحياة يحو أحقاد الماضي المنسية. كما أن الوافدين الجدد - الذين يجهلون تماما مجدها الماضي - لن يجدوا فيها ذلك الحس المرهف، ولأن الشباب المتعاطف والأنيق يجتنب زيارتها تحاشيا لمصادفة كتاب فاتهم الركب لديها، ثم، في الأخير، لأنها أصبحت تتفوه بالكثير من الحماقات لسرعة إرهابها. وقد أصبحت أوريان* تشبه الآن كيرمانتية مهملة، لأنها شاخت وأصبحت ذات شعر مخضب وذليلة، وأصبح زوجها يخونها جهرا ويظهر علانية مع عشيقته أوديت ده فورشفييل. وسيكون انتقامها عبارة عن صب كراهيتها على ابنة غريمته، جيلبيرت التي تنعتها بـ«الفتاة القبيحة الوضيعة» وتتهمها بكونها لم تحزن أبدا على موت زوجها روبير ده سان لو*.

قد يكون پروست أخذ بعض السمات من نساء مختلفات من أجل خلق شخصية أوريان* ده كيرمانت: فقد قيل بأنها أخذت عن الكونتيسة أديوم ده شوفينييه بحة صوتها وأناقته وهيئتها الرشيقه؛ كما تمت الإشارة إلى الكونتيسة كريفول، بسبب نظرتها الفاتنة لغير أن الأميرة ده كيرمانت* هي التي

كانت لها السيدة كريفول نموذجا. كما قيل أيضا إن ملحقها كانت ملحق جنيفيف هاليقي، التي كانت بالتناوب السيدة جورج بيزيه والسيدة إميل ستروس. غير أن ما أبدعه پروست يتجاوز في الحقيقة كل هذه التماذج ويبقى إحدى الصور الأكثر حيوية والأكثر أصالة التي ولدتها عبقريته. - ح.

كيرمانتز (GUERNEMANZ) [209]، [263].

كراندي، السيدة (GRANDET, Madame) [137].

كرانفيل، الكونت أو السيد روجي ده (GRANVILLE, comte ou Monsieur Roger) (de) [223 (هـ 57)]. شخصية في مطوِّلة «المهارة البشرية»* لأونوريه ده بلزك* (1830-1848). ومن الأعمال الرئيسة التي وردت فيها هذه الشخصية رواية «عائلة مزدوجة»* (1830). وقد تقلب كرانفيل في عدة مناصب هي: المحاماة، فالادعاء العام، رئاسة محكمة العدل الملكية. وهو من أجمل وجوه القصر الجلزاعي وورث مناسب لقضاة الحكومة الفرنسية ما قبل ثورة 1789. وسيؤدي دوراً عظيماً في قضية فوطران - ريميري*. وسيصير من أعيان فرنسا وسيبلغ في عهد ملكية يوليوز أسمى منصب قضائي في المملكة، وهو المنافع عن الليبرالية ومساعد مارصفي في معركته ضد طائفة الكهان. ولكن وراء هذا النجاح الباهر

تكن مأساة هي أن كرانفيل، ككثير من قضاة مطولة «الملهاة البشرية»، «تعيّر في داخله». فهو المتزوج من رفيقة طفولة سابقة، وطالب الزواج من أخرى، رأى حياته العائلية تصير رويداً رويداً حياة لا تطاق بسبب تزمت السيدة ده كرانفيل المتزايد. ويبحث القاضي عن تسلية خارج بيته، فيتهي به المطاف إلى أن يحبّ صانعة تخاريم شابة وينظم معها «عائلته المزدوجة». ولكن هذه العاملة يغورها أحد المفسدين فهجر كرانفيل؛ ومنذ ذلك الحين تتحطم حياة هذا الأخير، ولا يلبث أن يرى فيما بعد أحد أبنائه من الزنى وقد ضبط متلبساً بالسرقه. ويبدو بلزك ممزقاً أمام حالة هذه الشخصية بين مشاعر متناقضة: فهو من جهة لا يخفي عطفه على الرجل الذي ساء زواجه والذي يحاول البحث عن البهجة خارج بيت الزوجية؛ ولكنه مع ذلك يدين كرانفيل بأسم النظام المجتمعي. لذلك سنرى كرانفيل يصير كارهاً للبشر محزناً، وقد أرهقته وصمات العار ووخزات الضمير ويكاد يتحوّل أحياناً إلى متمرّد - وهي صورة لافتة للنظر، لاسيما وأنا نعلم أن هذا الرجل هو من جهة أخرى قاضي القضاة في فرنسا. - م.

كرثيا (GARCIA) [222 (م36)].

ل -

لامول، ماتيلدا ده (LA MOLE, Mathilde de) [185]. من شخصيات رواية «الأحمر

والأسود»* لستدال* (1830). إنها ابنة المركز ده لامول*. وهي شقراء، ذات حمية ومتكبرة. تلقت تربية ملكية ودينية، غير أنها كانت «تؤمن بالاستحقاق الشخصي». أغرمت بسكرتير أيها جوليان صوريل*. تعترف بأن لها طاقة قوية كتلك التي كانت موجودة في عهد سلفه بونيفاص الذي تحترم ذكره. «هناك بينها وبين جوليان نقطة التقاء، عقد، كل شيء بطولي». وهي التي تبوح بحبها في أول الأمر. إذ تغلب هواها على كبرياتها. غير أنها في البدايات الأولى تعود إلى الأمر بعد أن تركته مرتين لأن حبها يتضاءل عندما تتأكد من أنها محبوبة. وقد فهم جوليان في الأخير هذا الطبع وتمكن من تهذيبها من خلال الدفع بها إلى الغيرة. ثم استجد نفسها حاملاً بعد ذلك بوقت قصير فتعترف لأبيها بما فعلته، وما أن يتجاوز هذا الأخير الغضب الأول حتى يبدي لها من السخاء أكثر مما كانت تتمناه. غير أن عشيقة قديمة لجوليان هي السيدة ده رينال تكشف أن هذا الرجل الشاب ليس سوى طماع عديم الذمة. ولكي ينتقم جوليان، يطلق عليها رصاصتين من مسدسه يعتقل على أثرها فتعمل ماتيلدا جاهدة على إنقاذه، فلا تفلح في ذلك بل ستكتشف بمرارة أن جوليان ظل في الواقع متعلقاً بالسيدة ده رينال. ومع ذلك لم يفقد حب ماتيلدا شيئاً من عنفه المتوحش. وبعد تنفيذ الحكم في جوليان ستقوم بسرقة رأسه المقطوع كي تدفنه باعثناء كبير. وقد استوحى مستدال نموذج هذه الفتاة الهائمة من ماري ده نوفيل التي هي أم هيد ده

نوفيل وزير لويس الثالث عشر وصديق
شاتوبريان. - ح.

لامول، المركيز ده (LA MOLE, marquis de)
[83]. من شخصيات رواية «الأهر
والأسود»* (1830) لستدال*. وهو
سليل بونيفاص ده لامول، العاشق الشهير
للملكة ده نافار؛ كما أنه من أعيان فرنسا
ومن مَلَاكها الأثرياء في فرانش - كوتيه
وغيرها من الأماكن. وهو يقيم في باريس حيث
يدبر لإقناع الملك بوزير سيصيره دوقاً اعترافاً
منه له بالجميل. وبتصيحته من السيد بيرار،
يتخذ جوليان صوريل* - وهو شاب طالب
في مدرسة إكليريكية -، يتخذه سكرتيراً.
ويهتم بهذا الولد الذي يفيدته ويسلّيه. ولكنه
يستشيط غضباً عندما يعلم أن آبنته تحب
جوليان. غير أنه كان سينتهي به المطاف إلى
قبول الزواج غير المتكافئ لو لم تكن
المعلومات التي يحصل عليها عن ماضي الفتى
محنة. - م.

لانجي، الدوقة ده (LANGEAIS, Duchesse)
(de) [48].

لانتي، إتيان (LANTIER, Etienne) [223
(هـ-53)]. شخصية في رواية «جرمينال»*
(1885) لراميل زولا*. يتميز هذا العامل
الشاب، وابن جيرفيز كويو، في منجم
مونتسو، حيث شغل لتوه، يتميز بسرعة عن
رفاقه في البؤس بمظهر جدي كئوم مشغول
آبال. ولا يتأخر حزمه في العمل ومصابرته
ومبادؤه الثقافية وتجربته في الحياة، لا يتأخر
كل هذا في منحه نفوذاً عظيماً. ولانتي هو

نمط أولئك العمال الذين استمعوا إلى رسالة
الأهمية الأولى، فنذروا أنفسهم لصراع العمل
ضد رأس المال، وعملوا على إشعار
البروليتاريا الحديثة بقوتها وإن كان ذلك
مصحوباً بكثير من الأوهام. ولانتي،
بالسمو الذي يمنحه إياه تكوينه العصامي،
إنسان دون مستواه الحقيقي نوعاً ما، وهو
لا يفلت تمام الإفلات من أحابيل الطموح
الشخصي: فالخوض المثالي يبدأ في أخذ
نفسه مأخذ الجد، ويجد متعة في أن يتزعم
الآخرين، ويسمع نفسه يتكلم، ويحلم بلعب
دور مهم في الثورة القريبة. وسيكون
الإضراب المأساوي، وساعات القلق المقضية
في أعمال المنجم المغمور بالمياه، ومقتل
شاقال، ومنافسه لدى كاترين ماهو، كل
هذه الأحداث ستكون له امتحاناً ملائماً.
وعندما يغادر لانتي منجم مونتسو، فإنه
يكون ناضجاً؛ وصار «جندياً معللاً
للثورة»؛ وفقد كثيراً من الأوهام، ولكنه تعلم
الطموح والأمل أيضاً. ومع أن زولا لم يفته
أن يبرز دنايا هذه الشخصية وأن يذكر بأن
عوامل وراثية لها دخل في موقف لانتي
المتزعم، مع ذلك فإنه يتعاطف -
بلا شك - مع هذا الأخير، وليس مع
سوفارين الفوضوي. ومع شخصية إتيان
لانتي، كان أكثر من نمط جديد يدخل إلى
الأدب، وكان ما سيصير إحدى أكبر قوى
العالم الحديث هو الذي يُسمع صوته (ربما
لأول مرة في رواية). - م.

لويين، لوسيان (LEUWEN, Lucien)
[137].

لوكوود (LOCKWOOD) [255، 243].

لوكسمبورگ، الأميرة ده (LUXEMBOURG, princesse de) [65].

لوگرناندان، السيد (LEGRANDIN, Monsieur) [67، 80، 133، 196-197، 261].

شخصية من شخصيات «بختا عن الزمن الضائع»* (1913-1927) لمارسيل بروسست*. مهندس بوجوازي من كومبري، وابن لإحدى صديقات أخت جدة السارد*. يظهر السيد لوگرناندان في البداية مثقفاً محلياً، يعيش منزويًا، وتلتقي به عائلة مارسيل عند الخروج من الكنيسة؛ غير أننا سنتعرف على طبعه شيئاً فشيئاً. فهو الذي سينصح السارد وجدته* بالإقامة في باليك التي سيلائمها هواؤها، الأمر الذي يتحدث عنه بإعجاب. وأخته متزوجة من رجل نورماندي شريف، هو المركيز ده كامبرير* الذي، وإن كان «بجلجل» ضد نبالة البلد، يلقب نفسه لوگرناندان ده ميزيكليز، بل وينتهي إلى اتخاذ لقب الكونت ده ميزيكليز، مغتصباً بذلك اسماً تاريخياً. ونظراً لأنه ارتبط بالبارون ده شارلوس* الذي يتقاسم معه أذواقه، فإنه سيخالط آل فيردوران* وسنكتشف أن عيبه هو التعاضم. ومع ذلك يحمي الشاب ثيودور، المرتل المكلف بصيانة كنيسة كومبري، وخدام البقالة عند كامو. وفي نهاية المطاف، ستكفل مطامع لوگرناندان الدنيوية بالنجاح عندما سيد اسمه إلى جانب آل كيرمانت* في إعلان زواج قريبه كامبرير من الأنسة

دولورون، يبة صانع الصُّدر جويان* التي ما البارون شارلوس*. وعندما صار لوگرناندان شيخاً، أصبح يتلطف اتجاه بلوخ* صديق السارد أثناء شبابه الذي اتخذ اسم جاك دي روزيه لأنه كاتب مشهور. كما أن الشيخوخة هي التي ستجعله صموتا: سيراه السارد ثانية عند الأمير ده كيرمانت*، وقد فقد سحته الوردية وأصبح شاحبا كئيباً حزينا معوضاً شخصية لوگرناندان السابقة النضرة الحادة بشخصية أخرى هي عبارة عن شبح حزين. - ح.

لوم، الأميرة دي (LAUMES, princesse des) [87، 163].

لوسيان (← ده ريميري) [71].

لوثاريو (LOTHARIO) [110].

ليا (LÉA) [97 (هـ) 88].

ليوني، العمّة (LÉONIE, tante) [63، 89، 91، 112، 114، 136، 138، 140، 149، 153، 170 (هـ) 22، 221 (هـ) 32].

ليتو (LETO) [48، 180].

ليفركون، أدريان (LEVERKÜHN, Adrian) [278 (هـ) 96]. الشخصية الرئيسية في رواية «الدكتور فلوستوس»* (1947) لبطوماس مان*. وهو ملحن موسيقي من أسرة ريفية

من منطقة ساشي الروسية القديمة. له هيئة ألمانية قحة مثل أبيه وأمه، إن لم نقل إنها هيئة ألمانية قديمة. وقد ترى داخل المذهب اللوثري الذي أثر في توجهه الفكري. وستلعب الوراثة دوراً آخر مهما في حياته : فقد ورث عن أبيه الميل إلى الملاحظة والتفكير. غير أنه ورث عنه أيضاً صداً في الرأس سيقلقه طوال حياته. وقد أدرك مدرسه الأوائل ذكاءه المتميز القائم أساساً على سهولة فائقة في الإدراك والفهم. مما حدا بهم إلى إرساله إلى ثانوية كايزغزاشيغن. وهنا يربط لفركون علاقة صداقة مع سيرينوس تسايبلوم الذي سيصبح كاتباً لسيرة حياته. غير أن إحساساتهما تجاه بعضهما ستبقى دائماً متفاوتة من حيث حدتها وطبيعتها. فقد كان أدريان واعياً بتفرده وإن كان غير مغتر بتفوقه وقليل البوح، كما كان يتقبل بتحفظ عبارات الحب والإعجاب التي يبديها زميله تجاهه. وبعد نهاية دراسته الثانوية - وقبل أن يتفرغ للموسيقى - يقوم بدراسات لاهوتية في جامعة هال التي هي أحد معادل البروتستانتية الألمانية. والحال أن محاضرات الأساتذة كانت تتناول بالدرس الشيطان والإله معاً، وشكلت مقدمة نظرية للارتباط الفعلي الذي سيقدم عليه أدريان بعد ذلك مع القوى الشيطانية. وبعد ذلك بستين سيهجر اللاهوت ليستقر في لايتسيغ حيث ينتظره ويندل كريتشمار الذي هو عالم موسيقى فذ كان قد شرع في تعليمه بكايزغزاشيغن. ويوم وصل لفركون إلى مدينة باخ عاش مغامرة ستحدد مستقبله على جميع المستويات. إذ سيأخذه وكيل،

كان قد طلب منه أن يدلّه على مطعم جيد، إلى ماخور حيث سيتعلق تعلقاً شديداً بعاهرة ستقل إليه، بعد ذلك، مرض الزهري. ونظراً لأن هذا المرض لم يعالج إلا لفترة قصيرة فقد سبب له، بعد أربع وعشرين سنة، شللاً متنامياً مصحوباً بالجنون. غير أنه خلال هذه المدة الطويلة بين الإصابة والإنهيار العقلي، كانت جرثومة هذا المرض تمارس تأثيراً مهيّجاً على جهازه العصبي، سيضعف قوته الإبداعية ويحمر عبقرته الكامنة. وفي الأخير، فإن هذه العدوى كانت إرادية نوعاً ما، ما دامت تلك المرأة قد حذرت لفركون من المرض؛ مما أتاح لطرماس مان تشبيه ذلك بعقد مع الشيطان : فكل المأساة الماورائية للخطأ واليأس والخلاص تنبع إذن من هذا الحادث الأولي. وقد كان مصير لفركون، وإن كان يخالط أوساطاً وحركات مختلفة، هو الوحدة نظراً لأنفته وطبعه الجاف. فقد سلبه الشيطان القدرة على الحب والود. وسيفشل أيضاً في حياته الشخصية ما دام مرضه وبناء أعماله قد بددا كل طاقاته. ولم يعمل إلا في فترات إلهام كبير كانت تملكه فيها عبقرته وتلهمه. غير أنها فترات كانت تتخللها مراحل انهيار جسدية ومعنوية عميقة يكابد فيها الموسيقار الألم الشديد، بشكل يجعل غبطة الإبداع تقابل حياة شخصية بئيسة غاية البؤس. وقد كتبت جل أعمال لفركون، الطويلة والمعقدة، على غرار صيغة الاثني عشر صوتاً لأرنولد شونبيرك. إننا إذن أمام طليعة الموسيقى المعاصرة على مستوى يتوافق مع الرسم التجريدي. غير أن

الملحن كان يحسن الجمع بين صرامة التقنية وتجريدها والتكثيف التعبيري الرائع. وكان يعبر عن القلق الديني الأدبي للإنسان ضمن أفق قروسطي أكثر مما هو حديث. ومقطوعتاه الدينيتان : تجسّد أولاهما، المسماة «نهاية العالم» والمستوحاة من سلسلة من نقوش لدورر، نهاية الأزمنة؛ كما تعبر الثانية عن أهوال الوحدة وإخفاق الحضارة وجحيم اليأس. فالتجربة الحمالية والوجودية لـ *للفرّكون* تتطور كلها تقريبا على مستوى الحياة الداخلية، ولها دلالة ماورائية بالأساس. وهو يشكك في مشروعية فنه الخالي من المنفعة المجتمعية والدفء الإنساني وفضيلة الخلاص. إن مسألة الخلاص هي التي كانت تشغل بال *فاوستوس* الحديث. كما أن الشيطان الذي يتجلى له، ليس حقيقة موضوعية بل انعكاسا رمزيا للشّر الذي يستطير بداخله وحوله. ونظرا لأنه أذنب بكبرياء، فإنه يتهم نفسه خلال اعتراف عمومي مؤثر، زاده الجنون تعتيما، بكونه أخل بمهمته الفنية وواجهه الإنساني. غير أنه في قمة يأسه يستنجد بتسامح الناس وبعفو الإله. وسيؤدي صدق توبته إلى توقع خلاص ممكن إن لم يكن محتملا. لقد اختزل *طوماس مان* في هذه الشخصية جزءا هاما من معرفته وتجربته، هكذا نجد سمات كثيرة مستعارة من حياة نيتشه. غير أن *طوماس مان* أخذ مادة هذه الصورة المأسوية من نفسه، مازجا بشكل وثيق بين الواقع والإبداع. - ح.

- م -

مالون (MALONE) [241] - صمويل بيكيت).

مانون، ليسكو (MANON, Lescau) [228]، 240، 273 (هـ42)]. بطلّة رواية الأب *بريفو** التي تحمل الاسم نفسه (1713). وقد صاح موسيه في الأبيات التي ستظل شهيرة: «مانون، تلك الفتاة الغامضة المدهشة»، فأخطأ في ذلك. إذ لم يكن لمانون أي سر. ولعل هذا الجانب بالذات هو الذي يجعلها محيرة ومثيرة. فمنذ البداية، نجد أنفسنا في إغراء كائنة يتجلى فيها تلقائيا هم الإعجاب المطلق. ويصل هذا الطيش المعلن بهذه الطريقة إلى حد البراءة. أليس الميل إلى اللهو وحماسة ثمالة الحفلة الراقصة الأولى، التي تعود كل يوم، من نعم آخر الشباب التي أصبحت نادرة أكثر مما نتصوره؟ وتفرض مانون نفسها علينا من خلال عدم اكتراث أو وعي مجنون، يسمح لها بتجاهل الخطر الذي تتعرض له وكذا التمييز الذي من المفروض إقامته بين الخير والشّر. فإلى أي وسط تنتمي مانون؟ من المتعذر حصر ذلك تماما. يتم إخبارنا فقط بأنها تنتمي إلى العامة بخلاف الفارس دي *كرويو** الذي هو رجل وجيه. وعندما تظهر لنا في المرة الأولى في ساحة فنادق أميان حيث كانت قد أنزلتها عربة سفر أراس، نميل إلى تصورها امرأة فاضلة، تلك الشابة الريفية التي يصاحبها رجل مسن كلفته عائلتها بإدخالها إلى الدير. غير أننا سرعان ما ندرك، بعد ملاحظة السهولة التي وافقت بها على مشروع اختطاف دي *كرويو* لها، أنها فظة بعض الفظاظ بالنظر إلى التي لم تكن تتجاوز السادسة عشرة. ولا تتورع مانون، بالإضافة إلى ذلك، عن أن تسر إلى دي

كروي بأن الرغبة في جعلها راهبة كانت تهدف السعي إلى تعطيل «ميل نحو اللذة» كان أخذ يتبدى فيها بقوة قبل ذلك. ويقدم لنا الاستسلام الذي قبلت به هذا المشروع - الذي لا يتوافق مع طبيعتها إلا قليلا - فكرة أولى عن لين طبعها. ويحتذي شيء ما في نفسها بالأحداث التي تعرض لها. ومن ثم فالصدفة هي التي تختار لها وتوجهها أكثر من النزوة. لذلك يحق لنا أن نتساءل كما تساءل الكثيرون وكما تساءل دي كروي نفسه: هل مانون في الواقع خؤون تباع نفسها؟ هي كذلك بكل تأكيد إذا احتكنا إلى أفعالها وحدها. بل هناك نوع من اللباقة في ازدواجيتها هو الذي يسمح لها بأن تُغدق اللمسات والقبل الأكثر لطفا على دي كروي المتهب شوقا - والذي لا يكبرها إلا بسنة واحدة تقريبا، وتدين له بوصولها إلى باريس - في الوقت الذي يدق الباب الرجال الذين قدمت لهم هذا العشيق ذا الثقة العمياء: فالتسلل الذكي الذي ستقوم به إلى غرفتها بذريعة أنها تريد أن ترتب زيتتها إنما تقدم عليه، في الحقيقة، كي لا تشهد اختطاف دي كروي وهي المسؤولة عنه لأنها قامت سرا بإشعار أبيه بالمكان الذي يختبئان فيه. فهل من الممكن التصرف باستخفاف أكثر من هذا لمجرد رغبتها في التمكن بعدها من الاستفادة بكل طمأنينة من جود المزارع العام ب. الذي يريد أن يتخذها عشيقه له؟ غير أن التأمل في ذلك يجعلنا نعدل حكمنا عليها في الوقت نفسه الذي تطرح فيه قضية مسؤوليتها. فلكي يكون المرء خائنا تماما، لابد من توفره على

حد أدنى من الوعي بالذات ومن كلية تقدير عواقب ما يقدم عليه. والحال أن مانون مجردة من كل إحساس داخلي، إذ لا تجد نفسها في داخلها بل في الخارج تماما، الأمر الذي يجعلها تتميز أساسا بعدم التفكير كليا. إنها تريد أن تبقى وفيه لسدي كروي الرجل الوحيد الذي «ذاقت معه لذة الحب». غير أن هناك مناسبات تعترض هذه الإرادة، لتحتجب في لحظة واحدة عن سماء كان دي كروي يعتقد أنه سيرها فيها بتألق أبدي. فعرضية حضورها المستعصية هي تعذيب مفروض على من ضحى بشرفه وماله من أجلها، يبحث عنها حواليا في الوقت الذي اختفت فيه. ويمكننا أن نتساءل كيف أن دي كروي لا يستفيق من غباوته، لأن اختفاءها يأتي دائما خلال لحظات الحب الجميلة كما لو أن مانون صادقة دائما (وهي ميزة أخرى لا تنسجم مع خداعها). فكم مرة أقسمت له، من أجل إخراجه من حلقتة، بأنها لم تنسه يوما وهي وسط الملذات، وأنها ستموت غما إذا لم يوافق على العودة إليها. وصحيح أن مانون بالرغم من اختفاءاتها وخرقها المتعدد لعهدا لا تنسى دي كروي. إنها لا تتركه من أجل ملذات الحواس: فهي ليست طالبة شهوة كما أنها ليست فاجرة. ونظراً لأنها لا تشعر بالقرز، فإنها لا تهتم بسن أو مظهر من تستدرجهم لكي يؤدوا فقط ثمن الإجهاز على شبابها غالبا. ولعل ذلك هو ما يدفع بسدي كروي دائما إلى الصفح عن ابتعادها مع رجال أكثر غنى منه. ويكمن وفاء مانون في كونها لا ترتبط بالآخرين بل تباع نفسها لهم. ذلك

ما يجعل العشي المهجور يلطف، وبشكل غريب، العذاب الذي يمكن أن ينجم عن بعض الصور الفاجرة. إن بيع مانون لنفسها - إذا أضفي عليه الشكل الوحيد للكرامة واحترام الذات الذي عرفته - هو دليل صدق تعلقها بسدي كرويو من خلال رهان قل نظيره.

وتأتي لحظة نفهم فيها أن مانون ليست مكلفة بتجسيد شرف العالم ووفائه بقدر ما هي مكلفة بتجسيد شيء آخر قد يكون أكثر عزة لأنه أكثر ندرة وأكثر زوالاً، هو الجمال. ولعل قوة الأب پريشو تكمن في نجاحه في أن يخلق من فراغ كائناً ذا حياة لا تنسى. فلون أن نعرف لون شعر مانون أو عينها وبمجرد ما نقرأ عنها كلمات عامة مثل: «كان جماها يفوق كل وصف... كانت ذات سميت لطيف لين للغاية... إنه سميت العشق نفسه»، أو «ذلك الوجه القادر على الدفع بالعالم نحو الهيام»، يتوصل كل منا إلى تكوين صورة عنها هي صورة امرأة فريدة، تتعايش فيها بشكل متناقض أقصى درجات الخيانة مع أقصى درجات الصدق. - ح.

مارلو (MARLOW) [256].

مارسيل (MARCEL) - السارد أو أنا أو مارسيل.

ماتيلدا (- لامول، ماتيلدا ده).

ماتيلدا، الأميرة (MATHILDE, princesse)

[155، 220 (هـ-13)، 241].
(پروست).

موكلير، روجي (MAUCLAIR, Roger)
[276 (هـ-83)].

مولي بلوم (MOLLY BLOOM) - بلوم
(ماريون).

مون (MOON) [257].

موسى (MOÏSE) [233، 274 (هـ-49)].

مورو، السيد فريدريك (MOREAU,
Monsieur Frédéric) [125 (هـ-19)، 223
(هـ-53)].

موريل (MOREL) [67-68، 73، 91،
97 (هـ-88، 89)، 215].

مورسو (MEURSAULT) [241، 268].
شخصية رئيسية في حكاية «الغريب»
لألبير كامو، وهي حكاية صدرت سنة
1942. وهذا الرجل اللامبالي الصموت
الحائر أبداً يعيش بالتقسيم. ليست له ملاح
محددة ولم يدجن الأشياء. والعالم في نظره
سلسلة غرّف غاصّة تارة وفارغة تارة أخرى،
وفي وسطها تتجمّد إيماءة أو كلمة أو هذب
من الشارع أو سجع من الشمس. وما
يلازمه هو الصمت الذي يمكن أن يتخطّم
به الـ«شيء» الذي تعزله نظرة على حين
غرّة. ولكنه لا يركّز نظره في أي مكان، بل

هو عابر دائماً، حتى في بيته، بل حتى في قرارة نفسه. والأشياء موجودة لا أكثر. وبما أنه غير مبرر ولا يُبرر وعديم الأحاسيس بطبيعة الحال، فإنه يكون كله لتزواته الحاضرة ولا يأبه إلا بها ولا يحاول تنسيقها. إنه شفاف. وليس إلا سلسلة من اللحظات الخاطفة. لا يدوم. يشاهد مأساته. يقتل بالصدفة، ويرى نفسه يُحاكم وكان المُحاكم شخص آخر. وإليكم جريمته : إنه يبدو غير إنساني. ويُحكّم عليه بالموت، جُملةً، لأنه رفض أن يكذب (وهل كان قادراً على أن يكذب؟)، ولأنه تحدث عن الأمور كما رآها، دون أن «يُحسّ»ها. إن هذه التوبة تقضي عليه : فالجتمع يحس بنفسه مهدداً، لأن هذا الرجل رفض أن يزيد في قيمة أحاسيسه. وبما أنه لم ينتظر أي شيء أبداً ولم يطلب أي شيء من أيّ كان، فإنه يظل وقياً لنفسه ويقاوم إغراء الخلاص كما يقاوم إغراء الأمل. لقد صار العالم، في السجن، راكداً تماماً. ويتفاهم الصمت. ولعل ذلك هو مصدر الغنائية النهائية عندما يُوهبُ الغريب إدراك وحدته فجأة. فيعتنق حياته ويصير شهيد الـ«فطرة» المقبولة حتى النهاية. - أ.

ميزي (MAISIE) [208-207].

ميلادي (MILADY) [67].

مينار، بير (MENARD, Pierre) [269]،
277 (هـ-107).

مينيرفا (MINERVA) [280].

ميرتوي، السيدة ده (MERTEUIL, Madame) (de) [232-231].

المركيز (— ده رنكور).

المركيزة (— رواية «القبطان فراكاس») [126 (هـ-31)].

ن -

نانون (NANON) [132].

ناثاناييل (NATHANAËL) [269، 277 (هـ-106)].

نوح (NOAH) [166].

نوسينغن، البارون فريدريك ده (NUCIN-) (GEN, baron Frédéric de) [195]. شخصية في «الملهاة البشرية»* (1830-1848) لأونوريه ده بلزك*، تظهر بشكل خاص في رواية «الأب كوربو»* (1834)، ورواية «مصرف نوسينغن»* (1838)، ورواية «أبهة المومسات وبؤسهن» (1839-1847). وهو ألزاسي و«ابن يهودي أهدى بطمّح». ونوسينغن هو عند بلزك تجسيد البنك. إنه في رأس ثروة طارئة مكتسبة عن طريق مضاربات مُرية. ومرة بعد مرة «يرتفع فوق الهوة التي غرق فيها آخرون». وإحدى تصفيات الحساب الاحتيالية، التي أنجزت لصالح معركة والتلو، أتمت بناء قوته ومنحته شهرته الأوروبية. ومع هذا، فإن المصّرني لم

يشتهر بصفته أشرف رجل في العالم. وتجاوزت نشاطاته مجال البنك بكيفية واسعة. وتحتضن عبقرية نوسينغن كل شيء. فلا شيء مما يمكنه أن يُدرَّ ربحاً مُعَيَّناً لا يُتَّالي به «فيل المالية» هذا الذي يهتم بالتموينات الحكومية قَدَّرَ اهتمامه بالخمور والصوف وأشجار النيلة، إلخ. إن نوسينغن غريب في جنسه. والبنك، كما يفهمه، يصير سياسة كبرى ويقارن بلزك بشخصيته بفتح يشكل الجنود أرباحه الخاصة ويَضْحِي بالأغلبية قصد الوصول إلى النتائج المتبغاة مهما كَلَّف الأمر. ومع ذلك، فإن الميزة الأخيرة لنوسينغن تظل نظرية إلى حدِّ ما؛ وضمن الشروط الخاصة لعصره، لم يكن بعد بإمكان بلزك رسم الصورة الفخيمة للإقطاعي الحقيقي في العهد الديمقراطي، الذي يُملِي قوانينه على الدولة ويطيح بالوزارات ويثير، بفعل قرار بسيط في البورصة، ثروة أو إفلاس الآلاف من الأشخاص الذين وضعوا ثقتهم فيه. - أ.

نوربوا، الماركيز ده (NORPOIS, le Marquis de) [72-73، 196-197، 225 (هـ 82)، 252]. شخصية من شخصيات رواية «بمحا عن الزمن الضائع»* (1913-27) لمارسيل بروسست*. نظراً لأنه سفير لفرنسا ودبلوماسي يعمل بوزارة الشؤون الخارجية، فقد كان صديقاً لأبي* السارد* الذي يعتمد عليه كثيراً لكي ينتخب عضواً بالمعهد الفرنسي. وأثناء دعوة نوربوا للعشاء عند عائلة السارد يطنب متحدثاً متحدثاً في كل الموضوعات، من تراجيديا لايرما*

إلى السيدة سوان - أوديت - ومن الكونت ده پاري* إلى الفن الأدبي. وعند هذه الشخصية العلامة، أن الشعراء ليسوا «سوى عازفي ناي»، كما أن الفن ليس سوى «لعب هواية». وقد اغتاز السارد من هذا الموقف: لقد كان نوربوا، فضلاً عن ذلك، قد حاول ثنيه عن التوجه للإبداع الأدبي، ونصحه باتباع حياة مهنية جديدة، مثل العمل الدبلوماسي الذي يمكنه من هواية قرض الشعر خلال وقت فراغه. ويلتقي السارد مع نوربوا عند المراكيز ده فيلپاريزيس* التي تربطها علاقة قديمة بهذا الدبلوماسي. ويسمعه وهو يتحدث مع بلوخ* عن قضية دريفوس بتردد حذر مجتنباً اتخاذ أي موقف محدد. ونلاحظ المدار الذي يحاول من خلاله إقناع الأمير ده فافهايم* بأن ترشيحه للمعهد الفرنسي سيقبل لا محالة. وبالمقابل يسر إلى السارد بأن ترشيح أبيه غير ملائم تماماً... كما أن مارسيل قد استغرب جداً، بعد ذلك، عندما علم من الدوقة ده كيرمانت* أن الماركيز ده نوربوا قد تحدث عنه بثناء. ثم إن للماركيز نوربوا ذاكرة ضعيفة. فهو لا يتذكر أنه كان قد عبر عن بعض التخمينات الخاطئة حول تحالف ممكن بين فرنسا وألمانيا؛ وهذا الدبلوماسي لا يكذب في الواقع، غير أنه نسي بسرعة ما كان قد قاله يوماً تحت تأثير الظروف المحيطة. وسيلتقي السارد، بعد سنوات من ذلك، في البندقية، في فندق دانييلي المشبه، بالمراكيز ده نوربوا الذي كان قد أصبح واهناً بفعل تقدم سنه، مصحوباً بعشيقته القديمة المراكيز ده فيلپاريزيس. ولأنه أبعد عن السياسة التي

يتوق إلى العودة لعالمها، فإن نوربوا ما زال يعتقد أنه قادر على عزل أولئك الذين ينوي الحلول محلهم، من خلال الانتقادات النارية التي يوجهها لهم. وبالرغم من أنه يميل إلى ذلك بعنف الشيخوخة، فإنه لم يفقد تقاليد لغته الدبلوماسية. فنحن نراه يدبر مكيده مع الأمير أودون فوجي لأنه يشعر بالأمل في الحصول على منصب قسطنطينة، التي كان قد أدى فيها مهمة بارعة في وقت مضى. كما يعتقد أن أمر تنويع حياته العملية يمكن أن يكتسي أهمية دولية، لأن الشيخوخة لا تجرد المرء من الرغبة وإن كانت تسلبه العزم. ونتيجة لذلك تكلم مقاصده بالنجاح. فعندما يثير فوجي الأزمة الإيطالية ويحدد مختلف الخلفاء الممكنين لرئيس المجلس، يتساءل نوربوا بلطف: «ألم يذكر اسم جيوليتي؟» ويعود الأمير فوجي في المساء نفسه إلى روما حيث سيستقبله الملك. وبعد ثلاثة أشهر، تحكي إحدى الجرائد مواجهة فوجي ونوربوا. وفي غضون ذلك، يدعُو الملك جيوليتي ويقبل هذا الأخير ذلك. وفي روما، كان السيد باربر يشكو من أنه كان سفيرا شبه رسمي في كيرينال. وقد صور لنا يروست شخصية نوربوا خلال حرب 1914 شخصية ضعيفة الإدراك موجهها وصايا إلى المحايدين من خلال مقالات مفخمة نجد فيها تعابيره الجاهزة المعروفة وحيله القديمة وأساليبه البلاغية: «فجر النصر»، «الشتاء العام»، «انثالث قطع الرند» الخ. ويبدو أن يروست قد أفسح المجال في مقطع من «الزمن المستعاد» لبروز خلط بين أقوال «بريشو وأقوال نوربوا، التي

تشابه بشكل مقلق في الواقع. ويسجل يروست، في الختام، أن مميزات الفطنة والتعقل التي كان يعتقد أنها من مميزات رجال مثل نوربوا، تنتظم ثانية وتتجسد «في أولئك الذين يبدو أنهم يستبعدونها»، مادامنا نجدها ثانية ذات يوم عند بلوخ الذي سيصبح هو الكاتب الشهير دي روزيه. - ح.

نيلي (NELLY) [243].

س -

سازرا، السيدة (SAZERAT, Madame) [266-267]. شخصية من شخصيات رواية «بحثا عن الزمن الضائع»* (1913-1927) لمارسيل يروست*. والسيدة سازرا - التي كانت فرانسواز* تتشبه بتسميتها بالسيدة سازرين - هي جارة لوالدي السارد* بكومبري. غير أن آراءها الدرديفوسية أبعدها لمدة عن هذه الأسرة. كانت تعيش حياة عادية، لا تلتقي إلا بأناس مضجرين، ونعلم أن أباه قد كان إفلاسه على يد السيدة فيليباريزيس*، عندما كانت الدوقة هافري*، وذلك أنه أحبها بوله فتخلت عنه. في البندقية حيث التقتها أم* السارد ثانية ودعتها إلى العشاء في الفندق، تأثرت لعلمها بحضور السيدة فيليباريزيس التي كانت ترغب في رؤيتها. وعجزت عن أن تستحضر صورة تلك المرأة، التي كانت فيما مضى «جميلة كالملاك وشريرة كالشيطان»، من خلال هذه العجوز النحيفة المرعبة،

مقوسة الظهر، محتقنة الوجه، التي دلوها عليها، والتي كانت منذ ذلك الحين، سببا في الضنك الذي اضطرت إليه أسرة سازرا في كومبري. وعندما سبى السارد، السيدة سازرا بعد ذلك، لن يتمكن من التعرف عليها، كما أنها هي نفسها ستخلط بينه وبين صديقه بلوخ*، وتنسب إليه أطروحة حول فيليب الثاني هي لهذا الأخير. كما أن ابن السيدة سازرا الذي كان قد تزوج ابنة الدكتور كويل سيموت في الحرب. وسيحدث وجوب كتابة رسالة تعزية إلى هذه المرأة غيبوبة لدى السارد. - ح.

السيدة ذات اللباس الوردى (LA DAME EN ROSE) [62، 64، 67، 73، 83، 133، 135، 144، 155-156]. (أوديت).

سانيت (SANIETTE) [196، 226 (هـ-108)]. شخصية من شخصيات رواية «بمحا عن الزمن الضائع»* (1913-27) لمارسيل بروست*. وهو أمين محفوظات «وفي» لعشيرة آل فيردوران الصغرى، لأنه كبش فدائهم. وهو صهر لفورشفيل*، الذي يصدر عليه «حكمه»، فيطرده. ويسعى سانيت، الخجول اللطيف الذي تنقصه الرصانة، إلى كسب ود هذا الوسط المستهزئ المتوحش. وبما أن سانيت يعاني من الإحساس بأنه ممل، ويعي بأنه كان أكثر كدرا من المعتاد أثناء حفلة عشاء عند آل فيردوران، يخلق على سبيل التسلية حكاية عن الدوق ده لاثرموال غريبة مصطنعة غير

صحيحة ولا يمكن أحداً أن يصدقها فيعرض نفسه لتوبيخ شارل سوان* ثم «يحتجب» بيمين... يلتقي به السارد في باليك، في «القطار الصغير» الذي كان سانيت يخشى «المشاكل» داخله... وأمام اللطف الخادع لآل فيردوران بدأ يستعيد ثقته. إلا أن السيد فيردوران* لم يتوان في إظهار فظاظة تجاهه، في حين لم تكف السيدة فيردوران* عن التباهي بـ«اللطف» الذي يديه زوجها، وتبديه هي أيضا، تجاه أمين المحفوظات المسكين. كما يُستثقل خلال الحفلة الساهرة عند آل فيردوران عندما تدفعه سخافته إلى إعلان موت الأميرة شرباطوف*. وبالرغم من كونه كاثوليكيا متحمسا، فقد كان «تعديليا» وقت قضية دريفوس. وسيصاب بنوبة عندما يعلم أنه أفلس تماما. ويقرر آل فيردوران الذين كانوا قد أبدوا قساوة على سانيت أن يخصصوا له معاشا برغم أنف الجميع. وقد مات بعد بضع سنوات، بعدما كان يعالجه كوطار. - ح.

سانيلون (SANILON) [67].

سان - لو، الأنسة ده (SAINT-LOUP, Mademoiselle de) [66، 77، 86].

سان - لو أون - بري، روبر المرکيز ده (SAINT-LOUP-EN-BRAY, Marquis de) [61، 65، 68، 72، 74، 97 (هـ-89)، 169 (هـ-15)، 196، 215، 252، 261، 266]. من شخصيات رواية «بمحا

عن الزمن الضائع»* (1913-27) لمارسيل پروست*. وهو ابن لماري أيتار، الكونتيسة ده مارصانت، التي هي نفسها أخت الدوق ده كيرمانت* والبارون ده شارلوس*. ويظهر روبير ده سان لو في البداية أكثر أصدقاء السارد* حميمية. وهو طويل، ممشوق القوام، طويل العنق، مرفوع الرأس معتد بنفسه. ولهذا الشاب ذي النظرات الثاقبة بشرة بيضاء وشعر ذهبي كأنه امتص كل أشعة الشمس. ولعينيه (اللتين تسقط من إحداهما دائما نظارة أحادية الزجاج) زرقة البحر. وهو معروف بأناقته، وقد وصفت كل الجرائد بذلته التي مثل بها شاهد عيان لللدوق ده أوزيس أثناء إحدى المبارزات. ويعتقد السارد أن السمة الخاصة جدا لعينيه وبشرته وشعره وهيئته تناسب حياة مختلفة عن حياة باقي الناس. ونظرا لأناقته ووقاحته، يمكن الاعتقاد أنه متخنت لولا أننا نعرف رجولته وعلاقاته المتعددة وولفه بالنساء. وعندما يتعرف عليه السارد تكون عشيقته المفضلة هي الشابة اليهودية الممثلة التي تسمى راحيل* وتدعى راكيل. وسيدهش مارسيل* لعجرفة ووقاحة المركز الشاب ده سان لو الذي يبدو أنه يمر دون اكتراث قرب منزلهم ويتجاهلهم منذ اليوم الذي قدم فيه إلى عائلة السارد من طرف عمته الكبيرة السيدة ده. فيليباريزيس*. ولكن ها هو ذا سان لو يرسل إلى مارسيل بطاقته ويبيدي رغبته في الحديث الطويل معه، ليصبح هذا الشاب المحتقر أحب الناس إليه وأكثرهم لطفًا. فهذا الأرستقراطي، هذا الرجل

الرياضي لا يقدر إلا الأشياء ذات الطابع الفكري. وهو معجب بالمذاهب الاشتراكية، يدرس نيتشه وبودون، ويبدو أنه مشبع بكرة عميق لطبقته. وعندما يتحدث عن والده، الذي لم تتح له قط فرصة التعرف عليه، يتأسف لكون هذا الرجل المرهف المشهور بمذكراته عاش في عصر هيلانة الجميلة ولايش. ونظراً لأن سان لو ضابط، فإن السارد يذهب لزيارته بضمونصير حيث يوجد بالثكنة ويتناول عشاءه مع رفاقه في الفندق : وقد أتحت له بذلك فرصة الإنصات إليه وهو يخاطب حول «فن الحرب». وبعد ذلك بقليل يصحبه معه إلى المطعم مع عشيقته، فيتوصل بعد ذلك برسالة عتاب شديدة اللهجة من روبير الذي يؤاخذ على تغزله بسراويل. وقد استاءت عائلة مارصانت وفيليباريزيس من علاقة الضابط الشاب. ويتحدث هذا الأخير عن أمه بقسوة تدهش السارد؛ فسان لو يحتج على قسوة العائلة عليه. ونظرا لغيرته الكبيرة، سيضع صحفيا في المسرح لأنه كان وقحا تجاه راحيل. غير أنه يرسل في مهمة بالمغرب فيقطع علاقته بعشيقته مباشرة. ونرى في الوقت نفسه كيف ينسلخ روبير عن توجهه الدرديفوسي ثم نعلم أنه أدمن منذ مدة الآفة التي كانت معروفة في عمه شارلوس*. إذ أنه بعد محاولات زواج متألقة متعددة يتزوج جيلبيرت سوان*، ابنة أوديت* التي كان يرفض التعرف عليها فيما سبق. ومما أن تزوج حتى أصبح لا يطبق عالم الأناقة. وسيلاحظ السارد الذي يزوره في طانصونقيل أن حساسيته لم تعد مرهقة

كما كانت وأنه اعتاد الكذب. وبالرغم من كونه يتظاهر بتجاهل عازف الكمان موريل، فإن له علاقة بهذا الشخص قليل الاحترام الذي يعتقد أنه يكتشف فيه تشابهات مع عشيقته القديمة راحيل التي استمر في إرسال إيراد محترم لها. خلال حرب 1914، يتم إرساله إلى الجبهة، غير أن وطنيته وبطولته كانتا ممزوجتين بإحساس بالتواضع يكشف جانباً من جوانب طبعه الذي ورثه عن آل كيرمانت. ويجد السارد في رسالته التي ترد عليه من الجبهة، كل الثقافة الليبرالية التي كان قد اكتسبها، ممزوجة بتأملات استراتيجية مهمة حول سير الحرب. كما يشير فيها أيضاً إلى شجاعة العوام التي لاشك فيها، الشجاعة التي جعلته يزداد فهما لفكر العصور التاريخية الكبرى. ولذلك يتمنى سلماً عادلاً للفرنسيين والألمان معاً.

لكن شخصية سان لو اللطيفة نفسها تحتفظ بازدواجيتها. فخلال إحدى الإجازات، يقف في پاريز قبل الذهاب لرؤية زوجته ويذهب لفندق جويان* المشبوه حيث سيضيع منه وسام صليب الحرب. وسيقتل غداً عودته للجبهة، وهو يحمي أنسحاب رجاله. ويسجل السارد أن روبير كان لا يكره شعباً. وفي المرة الأخيرة التي رآها فيها، كان سان لو يدندن بالألمانية أغنية شعبية لشومان. «كان قد تحاشى أمام العدو... ما كان سينقذ حياته، وذلك بأحاء الذات أمام الآخرين والذي كانت ترمز إليه كل تصرفاته». ويتذكر السارد بحزن ذلك الشخص الذي كان يتمنى أن يتخذه صديقاً. لقد قدمت شخصية سان لو دائماً

«كل ذلك، بإيجابياته وسلبياته» «دون تحفظ، وكان آخرها الهجوم السخي على خندق مضحياً في سبيل الآخرين بكل ما يملك، كما تمدد ذات يوم فوق أرائك المطعم كي لا يزعجني... هو الذي كان يبدو في هذه الحياة... ذا حمية متقدة، مخفياً بآبتسامته الإرادة التي لا تقهر والتي كانت في رأسه المثلث، إلى أن تختمر في ذهنه... ليشحذها في النهاية». وبالتخلص من كتبه أصبحت الإقطاعية ثانية ثكنة عسكرية. - ح.

سانت - أوفيرت (SAINTE-EUVERTE)
[98 (94هـ)، 162].

السارد أو أنا أو مارسيل (NARRATEUR, le ou JE ou MARCEL [39، 41، 43 (هـ)، 2، 3)، 52-55، 61-70، 75، 77-81، 83، 87-90، 93 (هـ)، 11، 94 (هـ)، 22، 28)، 95 (هـ)، 34، 39)، 105، 111-112، 114، 118-120، 126 (هـ)، 39)، 127 (هـ)، 133، 135، 139، 141، 144، 151-152، 154-157، 162، 165، 169 (هـ)، 15، 172 (هـ)، 56)، 184، 186، 189-190، 194، 205، 208-213، 215-216، 225 (هـ)، 80)، 229-230، 236-238، 249-254، 258-259، 261-262، 266-267، 276 (هـ)، 84). شخصية رئيسية في رواية «بمخاضاً عن الزمن الضائع»* (1913 - 1927) لمارسيل بروست* ويمكن القول إن الحكاية كلها، باستثناء

الجزء الذي تحت عنوان «حب سوان»، عاشها مباشرة، وشهد عليها في الآن نفسه مع البطل. فهل يجب الاعتقاد أن هذا السارد يتطابق مع المؤلف. وقد حذرنا بروسست من هذا الخلط الخطير في رسالة إلى لوسيان ضوضيه: إذ أن الأمر يتعلق برواية، وليس بسيرة ذاتية أو بمذكرات. وإذا كان بروسست قد أعطى، على مضمض، اسمه الخاص لبطله، فإن ذلك لم يكن إلا في نهاية الرواية ومرتين أو ثلاثاً فقط. فما هو إذن هذا «الدور الأول»، هذا «الراوي». أو - كما يقول بروسست - هذا «السيد الذي يقول أنا؟» (يمكن بخصوص هذه المسألة الاقتداء بحمارتان شوفسي الذي مَيَّز بدقة أربعة «أنا»ات مختلفة: ذاك الذي يقول «أنا»؛ مارسيل، البطل الذي هو «أنا»؛ بروسست، المؤلف، الذي لا يقول أبداً «أنا» ويقود كل شيء؛ وأخيراً بروسست، الإنسان الذي منحت حياته مادة الرواية). ويتعلق الأمر بشاب بورجوازي باريسى وُلِدَ في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر. (لقد أمكننا أن نلاحظ أن بطل القصة يصغر المؤلف بعشر سنوات تقريباً). ويعيش أبواً هذا السارد في باريس، لكنهما يُقَضَّيان عَظَلهما في ضيعة بالريف تُدعى كومبري. ويظهر أن الأب له وظائف في وزارة الشؤون الخارجية. وكل هذا يُتْرَك غامِضاً وينكشف شيئاً فشيئاً. فمن جهة أولى، يقول بروسست إن كتابه الغريب رواية: «إن أقل ما يتعد عنه هذا هو الرواية». ومن جهة ثانية، يتعلق الأمر، بمعنى ما، بشاب يطمح هو نفسه إلى كتابة رواية. وكان على أهبة الامتناع لغياب

المواهب الكافية، عندما جعلته إشراقات متتالية يستثيف معنى موهبته الحقيقية. ومن ثم سيكون شاعر هذه «اللحظات الخاصة»، لحظات الحدس بِمُدَّة لا زمنية، ولكنه أيضاً - وبكيفية قَدْرية - شاعر جميع اللحظات الأخرى عديمة الجدوى والفاصلة التي تُسبق هذه اللقبة والتي سيسمها «الزمن الضائع». ومن ثم، فإن الرواية التي سيكتبها البطل ستكون هي تلك التي فرغنا من قراءتها، بمعنى أن النهاية تسبق البداية، مثل ثعبان الخرافة الذي يلدغ طرف ذنبه بكيفية أبدية. ويقول لنا بروسست إنه كتب خاتمة الكتاب مباشرة بعد الصفحات الأولى بهدف دَمَج هذا الطابع الدوري وإغلاق الحَلَقَة. إن هذا الكتاب هو إجمالاً قصة «استكشاف» بكل المعاني التي يمكن أن نعطيها لهذه الكلمة: كشف، استعادة، امتنان، تَحَقُّق، إلخ. ويتضمن «استكشاف الذات» هذا العالم بأسره. «لو أن بروسست لم يَسَعْ إلا إلى معرفة الذات على المستوى النفسي، لكان مجرد أخلاقي. ولو لم يَسَعْ إلا إلى المتعة السامية التي يَمْنَحها إياه أحياناً الانطباع القادم إلى التعبير ضمن انفجار فوري، لكان شاعراً؛ ولو أنه لم يُرِدْ إلا رسم شخصيات، لكان روائياً حاذقاً... ونظراً لأنه كان يقوم بكل ذلك دفعة واحدة، أنجز عملاً عبقرياً وغير قابل للتصنيف» (لوي بول).

وبناءً عليه، ما الذي يقوم به سارد «بحثاً عن الزمن الضائع»؟ يوضح بروسست ثانية: «إنه كتاب واقعي إلى أقصى حد، ولكنه مدعوم نوعاً ما، لمحاكاة التذکر

اللاإرادي، بذكريات مفاجئة؛ إن جزءاً من الكتاب هو جزء من حياتي التي كنت قد نسيتهما والتي أستعيدها، فجأة، وأنا آكل قليلاً من حلوى مادلينة كنت قد غمستها في الشاي... ويتولد جزء آخر من الكتاب من دقائق الاستيقاظ، عندما لا نعرف أين نحن ونظن ذاتنا سنتين من قبل في بلد آخر. غير أن كل هذا ليس إلا دعامة الكتاب. وما يقدمه واقعي ومشوب العاطفة». فأن تكتب قصة سارد رواية «بمحا عن الزمن الضائع»، يعني إذن إعادة كتابة ثلاثمائة صفحة التي تتكون منها رواية پروست! فلنحتفل فقط بتعداد الأحداث المسرودة مستخدمين الموجز الذي وضعه پروست نفسه، ولكن مع اعتباراً تحولات مستمرة يضيفها بالتتابع إلى براهين كتابه، والتي تُبدل قليلاً تناسباته، تاركة لمجموع العمل تلك البنية المبنية بدقة والتي يوليها أهمية قصوى؛ وذلك لأنه هو نفسه يجب أن يشبه هذه الرواية الضخمة بكاتدرائية وكان قد خطر بباله، في زمن ما، أن يعطي لمختلف الأجزاء عناوين من قبيل: جناح كنيسة، صدر كنيسة، زجاجيات، الخ. (تتضمن الطبقات الأولى أربعة عشر أو خمسة عشر مجلداً. وطبعة الپلياد ثلاثة مجلدات بناء على رغبة المؤلف). وإذا كان پروست قد اختار أن يكون له بطل مجهول تقريباً، فلأنه - حسب ملاحظة السيد سوزوكي الصحيحة - أراى ضمن رغبته المستمرة في اقتحام «جوهر الآخرين» والاتحاد مع الغير، أن يكون سارده لسان حال الإنسان الذي يقرأه والذي يبدو أنه يمدُّ إليه مرآة.

يستيقظ السارد إذن، غير متأكد من المكان الذي يوجد فيه. وحين تُطلق ذاكرته، يعيش من جديد طفولته في كومبري، ومخاوفه، في الليل، عندما يقوم سوان* بزيارة والديه. وفي أحد الأيام، يُعيد له مذاق مادلينة مغموسة في الشاي ماضيه برمته، أي الحياة في كومبري، العمّة ليوني* والكنيسة وزجاجياتها وناقوسها والسيد لوكرندان* وأولالي* والحال أدولف* و«السيدة ذات اللباس الوردى» - - أوديت* - بيركوط*، بلوخ*، السيد فانتوي وابنته. - - الأنسة فانتوي... وذات يوم، يلتقي من جهة بيت سوان بجيلبيرت* التي رَمَتْهُ بنظرة غريبة. ويحضر من تلة عبر نافذة، مشهداً سادياً بين الأنسة فانتوي وصديقتها. وقد كانت له من قبل ذبذبات «أدبية»، لكنه يشك في موهبته. ومع ذلك، استشعر يوماً، أثناء فسحة له مع الدكتور بيرسي* في هارتينفيل، انطباعاً قوياً بثلاثة نواقيس في الفضاء. وستكون الكلمات التي أوحى له بها هذا الانطباع العلامات الأولى على موهبته. وخلال جولاته المنفردة من جهة ميزيكليز ومن جهة كيرمانت يكتشف الدور الذي ستلعبه هاتان الـ«جهتان» في حياته الآتية... (هنا يقع قسم «حب لسوان»). يستحضر السارد أسماء البلدان التي يرغب في زيارتها؛ غير أن المرض يؤخر مشاريعه. ويتذكر حينها الشبانزليزيه وميلاد حبه لجيلبيرت سوان*. ويذهب كذلك إلى ممر الأفاقيا وإلى الغابة للإعجاب بأناقة السيدة سوان*. ونرى من جديد ضمن كتاب «في ظل الفتيات المزدهرات» بعض

الشخصيات التي كانت قد ظهرت في قسم «حب لسوان»: آل فيردوران* والدكتور كوطار* وال«عشيرة الصغرى». ثم يتعرف السارد على السيد ده نوريوا*، الذي يسعى إلى تثبيطه عن الانقطاع للآداب. وعلى هذا، يصفي إلى لابيروما* في دور فيدرا ويعترف بخيبته. ومرض، فيدخل عند آل سوان* ويلتقي بالكاتب بيركوط. ونراه يُقاطع جيلبيرت، مع أنه يظل صديق والديها. ونعثر عليه من جديد على شاطئ البحر، وفي بالبيك التي وصفت له سوان كنيستها القديمة ال«فارسية» إلى حد ما، مرفوقة بجَدَّتْها التي تعرّف في السيدة ده فيليباريزيس* صديقة من المدرسة الداخلية. وتقدّمه الأخيرة لحفيدها، المركيز ده سان - لو*، الذي يرتبط به. ويتعرف كذلك على البارون ده شارلوس* الغريب ويتناول طعام العشاء عند آل بلوخ. ويكتشف ال«عصابة الصغيرة» للفتيات المزهرات اللواتي يصبح مُغرماً بهنّ. وأثناء زيارته لمرسم إيلستير، وَجَدَ إحداهنّ، وهي البيرتين* التي تُركّز حبه عليها. رفضت له قُبلة. وأقام والداه حينئذ في جناح من قصر كيرمانت، الذي فقد اسمه، في نظره، قليلاً من الشعر. غير أن هذا الاسم يزدهي في منظوره بمفاتيح جديدة عندما كان يتأمل الأميرة ده كيرمانت* في الأوبرا. ويغرم بالدوقة ده كيرمانت* التي التقاها أثناء فسحاته الصباحية. وتعرّف على راحيل*، التي هي عشيقه سان - لو، وزار السيدة ده فيليباريزيس واقترح عليه البارون ده شارلوس* صداقته. وما هنا بعض مظاهر

حياته الاجتماعية وبعض مظاهر «زمنه» المفقود». ولكن، خلال إحدى جولاته في الشانزليزيه، أصيبت جدته* بنوبة. وصفحات هروست بخصوص احتضار الجدة وموتها هي من أروع صفحات الرواية. وعلى هذا، تستعيد الحياة حقوقها: إذ أن السارد يرتبط ارتباطاً وثيقاً مع البيرتين ويعقد عبثاً مواعيد مع الأنسة ده ستيرمانيا، التي توقظ رغباته؛ ويندمج أكثر من السابق في وسط آل كيرمانت، ويصف لنا روحهم و«تُبل قلب» سان - لو؛ وأخيراً يبدأ في تَوَقُّع ميولات شارلوس ويشاهد مُشاحنة بين الأخير وجويان*، صانع الصُدر. هكذا نقتحم عالم سدوم وعامورة. وبموازاة ذلك، يعتقد السارد أنه كَلَفَ بوصيفة البارونة يوتبوس* ويتردد على صالون أوديت سوان، الذي صار من أكثر صالونات باريس أناقّة. وخلال إقامة ثانية في بالبيك، التي يبحث فيها عن وصيفة السيدة يوتبوس، يستشعر السارد لأول مرة - وهو منحني فوق سُوَيْقِيته - فكرة موت جدته: إذ يُفسّر من خلال «تقلبات القلب» تأخر هذا الأم العميق. ومع ذلك، تثار شكوكه بخصوص أخلاق البيرتين. فيرغب في مقاطعتها؛ ولكن، عندما يعلم بعلاقتها مع صديقة الأنسة فانتوي، يُقرر أن يحتفظ بها سجينّة ومترهبة في شقة أبويها الغائبين. وحينها، يعلم بموت بيركوط الذي أعطاه قته الإحساس بحقيقة أكبر من حقيقة الحياة اليومية. وبعد ذلك بقليل، يكتشف - وهو ينصت للغزب السباعي لسفانتوي - البرهان والوعد على أن وراء تفاهات الحياة يوجد شيء يمكن

تحقيقه بالفن. وليكسر نفسه لمهوبته الأدبية،
يقرر مقاطعة البيرتين عندما يختار. غير أنه
يَعْلَم أنها فرت وبعد مساعي فاشلة
لاستعادتها، أصابه أسى شديد حينما عَلِمَ
بموتها من جراء حادث. وسيلبي هذا الألم
النسيان المتصاعد واستيقاظ حب جديد
لفتاة متوقعة - لن تكون إلا جيلبيرت.

وعندما ذهب السارد إلى البندقية رفقة
أمه*، تَلَقَى هناك بريقة ماهرة من لندن
البيرتين وهو ما جعله يعتقد لحظة أن
عشيقته لم تُمت (ويتبين حينها أنها ماتت
فعلاً في قلبه). وفضلاً عن ذلك، فإن هذا
التوقيع كان عائداً إلى غلط المُبرِق. تأتي
البقية من جيلبيرت وتعلن زواجها من
سان - لو في الوقت نفسه الذي عَلِمَ فيه
السارد بزواج حفيدة جويان* من الشاب
كامبرير*. وأثناء إقامة في طانسونفيل، يبدو
أنه يحس قليلاً من المتعة في رؤية كومبري من
جديد ويشك أكثر من أي وقت مضى في
موهبته ككاتب. غير أنه وهو يقرأ مقطعاً لم
يسبق نشره من «يوميات» الأخوين
كونكور*، يتأسى من كونه قليل الموهبة قائلاً
لنفسه إن الأدب ليس على العموم إلا هذا.
ولكن، عند اندلاع الحرب، يذهب السارد
(وهو الذي عاد إلى باريس ولاحظ فيها أن عُقدَ
شارلوس وسان - لو أصبحت طليقة وأن
نفاجاً جديداً يحكم المجتمع) إلى حفلة
عساحية عند الأمير كيرمانت*، ماراً بأزقة
لطفولة المثيرة لماضيه. وهناك يتحدث في
حصن جويان، شارلوس شيخاً عجوزاً
مريضاً خائر القوى. وفي بهو قصر
كيرمانت*، وهو يتعثر فوق بلاطات غير

متساوية، تغمره السعادة معتقداً أنه عثر من
جديد على بيت العماد في البندقية الذي
كان قد انتابه فيه إحساس مشابه - وهو ما
يتيح له الإحساس باللازمي؛ وتؤكد
إحساسات من النوع نفسه اكتشافه.
 ويفهم أن مهمة الكاتب هي العودة إلى
أعماق هذه اللحظات المتميزة. وتبدو له
حياته نداءً باطنياً طال تأجيله. وربما يدين
لسوان بمادة كتابه وبقاره كتابته قصد
الانفلات من الهواية. إن صالونات الأميرة -
التي ليست سوى السيدة فيردوران* الأرملة
التي تزوجت ثانية من الأمير الأرملة
كذلك - ممتلئة بشخصيات تبدو مُبدلة
السحنات: ذلك أن الزمن ترك عليها أثره،
والسارد، ذو فكرة الموت القادم، يقرر أن
إبداعه سيكون أيضاً مدموغاً بدمغة
الزمن. - أ.

سوان، آل (SWANN, les) [83].

سوان، شارل (SWANN, Charles) [52-53،
58، 63، 67، 73، 75، 80-82، 86-
91، 94 (هـ)، 103، 112، 122،
133، 136، 138، 140، 142، 144،
153-154، 156-157، 159، 162-
163، 166، 189-192، 171 (هـ)،
172 (هـ)، 194، 209-211، 213،
215-216، 221 (هـ)، 229، 250-
254، 261، 266، 277 (هـ)].
هذه الشخصية في رواية «بحثا عن الزمن
الضائع»* (1913-27) ربما هي أكثر
أبطال مارسيل بروست* شعبية. وقد
أعطت اسمها للدور الأول من الكتاب،

الجرس الحديدي معلناً قدوم السيد سوان إلى بيت جدته ليولي في كومبري. وبما أن ضيعة طانصونفيل توجد جهة ميزيكليز، فقد صار مألوفاً، داخل أسرة السارد، معارضة «جهة بيت سوان» مع «جهة آل كيرمانت» (وسيكسي هذا التعارض في الرواية معنى أعمق من هذا المظهر الجغرافي). وعن طريق سوان أيضاً، اطلع السارد على فن فيرمر ده دلفت، وجيوتو، وبوتيتشيلي وعمل سان سيمون. وعلاوة على ذلك، عزم سوان على كتابة دراسة عن فيرمر، لن ينجزها أبداً. ويكتشف السارد فيه تدريجياً تلك الـ«خطيئة الوثنية» وتلك الانفعالية اللتين ستمنعانه من أن يصير مبدعاً. والواقع أن سوان يرتكب خطيئة ضد الروح عندما يستخدم إحساسه الجمالي في تزيين حُبه الشهواني. إن الرغبة في اقتحام حياة مجهولة هي أساس حب سوان لأوديت ده كريسبي : إذ أن صورة أوديت تبتلع كل هواجسه، ويصير جسده جسد تلك التي يحبها، ومع ذلك يعترف بأنها ليست «المرأة التي ثلاثمه»، لأنه عرف في السابق العديد من المغامرات الغرامية. ولا شك في أن رؤية أوديت تُضعف قليلاً حب سوان، في حين أن هذا الإحساس ترسخ لديه لتشابه أوديت مع «فتاة جيثرو» - جدارية بوتيتشيلي في كنيسة سيكستين. ولمدة طويلة لم يتجرأ سوان على مطالبة أوديت بـ«أكبر آيات الحب» ؛ وهو يعيش كذلك في حالة قلق مؤلم. ومع ذلك، ينتهي إلى مطالبتها بقبلة وإلى الحصول عليها. وبما أن سوان يُحب، فإنه يجد في الأشياء فتنة جديدة : إذ يتعلق

ويمكن القول، ضمن حدود معينة، إنه يمثل الـ«أنا» الماضي للسارد وسلفاً للبطل «مارسيل». غير أن پروست، الذي أكد أن كتابه لا يتوفر على «مفاتيح»، يعترف أنه اتخذ نموذجاً لسوان أحد أصدقاء والديه، وهو شارل هاس، الذي كان مخالطاً جداً للناس في ضاحية سان - جيرمان على عهد الإمبراطورية الثانية وفي بداية الجمهورية الثالثة. إن سوان، ذا الأصل اليهودي، مثل نموذج، وابن الصيرفي، كان صديقاً لأدولف*، أخي جده* لأمه*، وكذا لجميع عائلة السارد التي يزورها مساءً في كومبري من منطلق حسن الجوار بالبادية. فهو يملك ضيعة جميلة جداً في طانصونفيل ويعيش فيها مع زوجته - عشيقته القديمة أوديت ده كريسبي* وابتهاما جيلبيرت* التي هي في سن السارد. وفي منظور الأخير، يتمتع سوان بحظوة كبيرة : فهو صديق الكاتب الشهير بيركوط الذي يحلم «مارسيل» بمعرفته. وعلاوة على ذلك، يتوفر سوان على علاقات مجتمعية عالية لا تشك فيها عمات السارد الريفيات اللواتي يندهشن من رجل وجيه يستطيع أن يسكن قرب سوق الخمر، أي في جزيرة سان - لوي. ويشاهد السارد سوان عندما يأتي باحثاً عن ابنته في الشانزليزيه ؛ غير أن الصغيرة جيلبيرت قالت يوماً لرفيقها : «إن والدتي يستقلانك». ولا يلبث، بعد قليل من الوقت، أن يصير مُقرباً من بيت سوان. وينشر «مارسيل» لسماع سوان وهو يتحدث عن كنيسة باليك، بحيث أنه يكون منفعلاً دائماً عندما يسمع رنين

حتى بأشكال استعباده المضنية أكثر ويتوقع أن الهدوء ليس ملائماً لحبه، الذي ليس آنذاك إلا ذوقاً جمالياً. وأثناء أمسية موسيقية، يكشف سوان أن حبه حالة ذاتية ليس هناك ما يؤكد له واقعيتها؛ والـ«جملة الصغيرة» من سوناتة فانتوي، التي كشفت له الحقيقة نفسها، تصير «النشيد الوطني» لهما. وهذه الجملة الصغيرة تُدخل في حياة سوان جمالاً جديداً وتضفي على حساسيته قيمة أكبر، تبدو أنها تعلن إمكانية استعادة الشباب. يتوجه سوان إلى هذه «الجملة الصغيرة» كما يتوجه إلى بؤج بحبه : إذ يستقبلها في مطاعم الضاحية التي ستناول فيها «العشيرة الصغرى» طعام العشاء. وفيما بعد، عندما يأخذ سوان في المعاناة بسبب أوديت، فإن جملة فانتوي التي يسمعها من جديد في بيت السيدة ده سانت أوفيرت، توقظ ذكرياته في جوهرها نفسه وتعيد له أيام حبه؛ إنها تخبره كذلك بسعادة المباحج العجيبة للذكرى.

ومع ذلك، عندما يفهم سوان أن أوديت لم تعد تحبه، فإنه يتوصل تقريبا إلى نسيانها حينما تكون غائبة؛ وبالمقابل، يحبها دائما في الحلم وتوقظ الغيرة غمّه، لأنه يتهم السيد ده فورشفييل بكونه عشيق أوديت (يلغ سوان السارد بتأملاته حول الغيرة ويوصيه بإنذار نبوي حول الفعالية القليلة لإكراه المرأة التي نغار منها). وغيرة سوان تدفعه إلى العودة في إحدى الليالي تحت نوافذ أوديت، التي تبقى مضاعة في الليل؛ ويعتقد أنه اكتشف خيانة عشيقته؛ غير أنه ربما أخطأ النافذة؛ وعندما يعود إلى بيته، توجج

الذكريات الشهوانية غيرته التي تنتعش من جديد بقراءة رسالة لها موجهة إلى فورشفييل. وتنسحب هذه الغيرة تدريجيا على ماضي أوديت برمته، وهو الماضي الذي يجمله : بل إنه يعلم أن أوديت كانت لها فيما مضى علاقات مع نساء، وأنها كانت تتردد على المواخير. ويفاقم الغياب هذا الإحساس الذي يتردد بين الجمود والتطور. ولكن عندما يحصل في النهاية على برهان خيانة أوديت، كان قد انتهى من حبه لها. وقد صار علاوة على ذلك زوجها وبخونها. وينقل كل محبته إلى ابنته جيلبيرت. وقد درس بروس كل هذا الوجد في قسم من رواية «بمخاض عن الزمن الضائع» يحمل عنوان «حب لسوان». وعلى هامش العلاقات الغرامية للبطل، فإن حياته المجتمعية في هذا الدور الأول تجري في وسطين مختلفين جداً، ألا وهما وسط آل كيرمانت* ووسط آل فيردوران*، أو ضاحية سان - جيرمان ووسط الفنانين والموسيقيين الطليعيين. وفي حين أن أوريان، الدوقة ده كيرمانت* ترفض استقبال أوديت، وهو ما يمثل مع ذلك رغبة سوان الغالية، فإن آل فيردوران يستقبلون الـ«عاهرة» القديمة ويساندون غرامياتها. وعلاوة على ذلك، فإن سوان شديد الإعجاب بهم : إذ يجد في صالونهم منافسه فورشفييل، والدكتور كوطار والروائي بيركوط والموسيقي فانتوي والرسام إيلستر* وأمين المحفوظات سانيت* وأستاذ الأخلاق بريشو*، وباختصار: «العشيرة الصغرى». تسعى أوديت إلى أن يكون لها هي نفسها «صالون» من نمط صالون آل فيردوران.

وبموازاة ذلك، فإن سوان من جهته يتوفر على حياة مجتمعية كاملة. ويستمر في الاختلاط بآل كيرمانت، حيث لا نعيه نزعتة الدر يفوسية المناضلة أو أصله اليهودي أقل مما يعنيه زواجه. غير أننا نحب أن نناقته وروحه، وطالما أن جدته كانت عشيقة الدوق ده بيرى، يتم التظاهر بالاعتقاد أنه ربما يحمل دم بيت فرنسا. وفي أحد الأيام، أثناء حفل استقبال، يقوده الأمير ده كيرمانت* إلى نهاية حديقته ليروح له بسير؛ ويزعم المدعوون أن سوان طرده الأمير. والحقيقة أن جيلبير ده كيرمانت كان يريد أن يُسَرَّ إلى صديقه بأنه اقتنع ببراءة در يفوس. وكذلك يقوم سوان بزيارة أوربان، الدوق ده كيرمانت، التي كانت صديقته الحميمة، على أمل أن يجعلها تستقبل زوجته؛ يخلق الانطباع بأنه لن يعيش إلا بعض الوقت، غير أن أوربان تتظاهر بأنها لا تعتقد بخطورة مرضه. وبما أنها مجبوة هذا المساء على الذهاب رفقة الدوق إلى حفلة ساهرة فاخرة، فإنها تترك صديقها المحتضِر فجأة. وعندما يذهب سوان، تتوفر على الوقت كي تصعد من جديد لتغيير حذائها استجابة لنصيحة الدوق. وبعد ذلك بقليل، يعلم السارد بموت سوان الذي يقلقه. ونعثر هنا على إحدى أجمل صفحات بروسست حول «الموت الخاص الذي أرسله القدر لخدمة سوان». ولم يعد سوان إلا «أسماً»، غير أن السارد يدرك أنه مدين له في الآن نفسه بمادة روايته وبقرار كتابتها. - أ.

سوان، السيدة (- أوديت).

سيو (CIBOT) [195].

السيد (- جاك القدرى).

سيزار (- بيروغو، سيزار).

سيلفيا (SYLVIE) [273 (هـ 45)]. شخصية في حكاية تحمل هذا الاسم نفسه لسيزار ده نرقال* ضمن مجموعة «فنيات النار»* (1854). وسيلفيا هي رئيسة أسرار الطفولة والمراهقة، ذلك الوجه الذي يمكن انطلاقاً منه إعادة اكتشاف حقيقة الزمن الماضي. إنها دائماً يقظة غضة شابة، وتقع في تلك النقطة التي لم يؤثر فيها الحلم والخيال على الواقع لإخضاعه لتخيلاهما. كان الحُب قد وُلِدَ معها من المنبع ببساطة. لهذا السبب، فإن نرقال عندما يريد - في بحثه عن المرأة المثالية الذي يتلاحق فيه من تحوّل لآخر انمساخ أدريان البطيء إلى أوريليا - استعادة النقطة التي يرقد فيها سيرُ سعادته الماضية المتجانس، يرتقي إلى أن يصل إليها، وهي الوجه الوحيد الثابت وسط «أوهامه» المتحركة. والتأملات التي تقوده إلى رؤية سيلفيا تنقطع فضلاً عن ذلك بهذه الصرخة المؤثرة والممزقة في آن واحد: «هي موجودة، هي»، لأنها تمتاز على الآخر، على المثال، بكونها متطابقة مع ذاتها، وبكونها متجسدة، ومن ثم قابلة للقاء بها، وتبدو سيلفيا لنرقال في لحظة بصفتها حظه الوحيد ليصادف مثاله، الذي وُلِدَ مع الطفولة ويساهم بسحره مع الواقع الحاضر. يمكن سيلفيا أن تُعزَم عليه بصورة أدريان وبالبحث المستحيل الذي انضاف إلى هذه الصورة، غير أن سيلفيا المستعادة، إذا كانت تشبه

سليقيا المراهقة وإذا كانت قد احتفظت بلطافتها بل وزادت عليها عشرة أضعاف، لم تسمع نرقال البارزي الصغير. فقد تابعت الطريق الذي تلميه عليها طبيعتها : فهي قروية، تحطبا شاب قروي، وتتكلم الآن لغة العقل. وعندما يتوسل إليها نرقال : «أنقذيني ! سأعود إليك إلى الأبد»، لا تجيب إلا بنظرات حنونة. وستظل ذكراها مرتبطة بمناخ ريفي، وستبقى مؤطرة ضمن مناظر القائلوا الجميلة. ومع ذلك، فإن لقيها لم تكن دون جدوى : «أن أراها يوماً، يقول نرقال، كان يكفي لإنعاش روحي : فأنا اعتبرها من الآن فصاعداً مثل تمثال ضاحك في معبد الحكمة.» ولاء شك في أن هذا «التمثال»، الثابت بالمقارنة مع الصورة المتحركة التي تلازمه، هو الذي يملئ عليه صيغة سره : «كأنت أدريان أو سليقيا، كانتا نصنفي حُبَّ واحد. إحداهما كانت المثل الأعلى، والأخرى الواقع العذب.» - م.

سينيشال (SÉNÉCHAL) [125 (هـ) 19].

السلطان [245].

ص (C.) [249، 258-259].

السفيرة (← سفيرة تركيا).

سفيرة تركيا (AMBASSADRICE DE) [135] (TURQUIE).

سقراط (Σωκράτης) [184، 248].

ستريذر، لامبير (STRETHER, Lambert) [199-201]. شخصية في رواية «السفراء»* (1903) لهنري جيمس*. وبما أن شخصية ستريذر حاضرة تحت أسماء مختلفة في كل روايات هنري جيمس إذ لها أهمية متنامية باستمرار وأكثر إيجابية داخلها، فإنها تبلغ ذروتها في دراما الروح الكبرى التي هي «السفراء». وهو رجل مهذب في الخامسة والخمسين من عمره، ذو ذكاء لافت للنظر، واسع الثقافة، رشيقي ومستقيم، يدير «المجلة» التي بفضلها تؤدي مدينة ووليت الصغيرة من ولاية ماساشوسيتس الطهرانية مساهمتها الضئيلة في الثقافة. ويعتقد ستريذر أن ذلك هو كل ما استطاع إنقاذه من خيبة الآمال والطموحات، من خرابات الوهم والإخفاقات. وقد أصبحت حياته عبارة عن «صحراء رتيبة» بعد الموت المبكر لزوجته وطفله اللذين تركاه وحيدا. كما أن رقة مشاعره وقدرته التمييزية على التحليل جعلتا وعيه بكونه ضيع فرصة الحياة وعيا مضنيا، وقد انتدب هذا الرجل الذي بدأ يشيخ آتدب سفيرا إلى أوربا من قبل مدينة ووليت والمرأة الأكثر نفوذا بها السيدة نيوصم، إذ سيتم تكليفه من أجل أمريكا والعمل بإنقاذ ابنهما الأثير الذي طال غيابه من يد «سيرانة» پاريز. وسيكون منفذ هذا القرار الطهراني الصارم ذو النية الحسنة حائرا في أمره ؛ فها هو في «خريف حياته» يدخل في علاقة مع كل الأشياء التي كان قد فقدها. ويكتشف للمرة الأولى أن العلاقات الإنسانية ممكنة : أن يتواصل الناس فيما بينهم، والأرواح والأجساد داخل

تقليد تاريخي مشترك بفضل «لغة» مشتركة مكونة من أشكال وأساليب وأعراف وكلمات وحركات، كل عناصر الحضارة الراقية المرفوضة في ووليت. سيفاجاً في الفضاء السباريوزي باكتشاف أن الناس ليسوا في حاجة للاعتذار عن كونهم ولدوا. ومن المؤكد أن ذلك تم بعد فوات الأوان : «لقد كان على بعض الأشياء أن تأتي في الوقت المناسب إذا كان لا بد لها أن تأتي يوماً». لكن الأمر مختلف في حالة الشاب تشاد نيوصم الذي أتى لينقذه : فالحياة لا تزال أمامه، وهو يتمتع بها غاية ما يكون التمتع بفضل المرأة الفاتنة التي كانت عشيقته له. وسيصبح «السفير» حامياً لهذه العلاقة بعد أن نسي مهمته، حارساً لا يستفيد إلا من الفرجة الجميلة التي تقدم له. سيبدأ إذن هذه الحياة التي توافقه، حياة «متفرج» يتحدد دوره في المشاهدة والفهم، معترفاً بأن الأوان قد فات. وبهذا العبء الثقيل سيصبح لامبير ستريذر (الرمز الأمثل للإنسان الأمريكي) كالجوقة الكلاسية. سيتحدد واجبه الأخلاقي في «أن يعرف كل الأشياء» كما هو حال كل أبطال هنري جيمس وبطلاته المكرسين دائماً لكي يكونوا «عظماء». أما «الفضول»، فهو الأداة الضرورية لإنجاز مهامه. ولاشك في أن حضور ستريذر يعكس ظلاً مثيراً على علاقة تشاد وعشيقتة. وذلك لأنه هو المسئول، بشكل من الأشكال، عن كل ما يمكن أن يحدث لهذه العلاقة من خلال تدخله : إنه يعتبر نفسه متضامناً مع نجاحها كما سيكون كذلك مع نهايتها وفسخها بعد ذلك.

فسيوضح بفضل ستريذر أن علاقة ذلك الشاب الأمريكي بسيدة تكبو سنا متممة لانحلال يعيش نهايته لا يستسيغها العقل. كما أن الاقتناع الأعمى وغير المعقول بأن هذه العلاقة ليست منطقية شكل نقطة انطلاق «السفير» (ووليت). وسيتأكد من ذلك بشكل غير مباشر، لكنه سيلحظ أيضاً أن هذا الغياب للمنطق يعود إلى العيب العام و«الشرح» الضروري والحتمي الذي يجعل الحياة الإنسانية ضعيفة بهذا الشكل. إن قصة مهمة «السفير» بأورها عبارة عن حكمة حقيقية : فالبطل، الذي هو لامبير ستريذر هنا، لا يكشف حقيقة «الأحداث» («القصة الطبيعية للروح» حسب هاوتورن) إلا من أجل التغلب عليها من خلال فهمها وقبولها وإضفاء طابع الروحية عليها. - ح.

ع -

عزودة (AOU DA) [223 (هـ 52)]. - (فوك).

عوليس (ULYSSES) [37-38، 41، 59-60، 70-71، 179، 229-230، 243-245، 258-259].

العمة (ليوني).

عمران (AMRAM) [242، 244].

فيه، جريحاً، خمسة عشر يوماً. التحق بعدها بأميان ومكث بها أسبوعين من شهر يوليو. وفي غشت، رجع إلى باريس، ثم كَريانطا. والتقى قُربَ كوم بكليلا كوتني البالغة من العمر اثنتي عشرة سنة. اتهم بالليبرالية ووشى به أخوه البكر للسلطات، فقرر إلى رومانيا في بيمون. ويتوفر فابريس على حامية قوية تتمثل في عمته الكونتيسة بيترانيرا الحسنة، التي تصير في هذه الحقبة الدوقة ده سانسفيرينا - طاكسيس، عن طريق زواج ثان. تسيطر الصانسفيرينا على روح الكونت موسكا، الوزير الأول للأمير پارما. وقد قرر موسكا وسانسفيرينا أن يجعلوا من فابريس مطراناً. ينطلق فابريس إلى ناپلس حيث يدخل إلى الأكاديمية الكنسية. يبقى فيها أربع سنوات. وينهي دراساته سنة 1821، ثم يعود إلى پارما. وبعد شهر من عودته، يعيش مُغامرة مع ممثلة صغيرة تدعى مارييتا. غير أن قلبه لم يلتزم أبداً. وقد عُيّن فابريس أول نائب اسقفي عام للمطران لاندرياني. هاجمه جيليتي، زوج مارييتا الغيور، فقتله. وقرّ وعبر هو والتجأ إلى فراري، ثم إلى بولوي. يلاحق بملاطفاته مغنية شهيرة : لافوستا. جاءت إلى پارما، فقبعتها. وفي السادس والعشرين من دجنبر، التحق بها في كنيسة سان جيوفاني. وقد آختطفه الكونت موسكا وطاف به على ضوء المشاعل. التحق ببولوي. وفي سنة 1822، تشارك في مبارزة مع منافسه، وقضى شهرين بفلورنسا، ثم عاد إلى بولوي. وفي الصيف، انتهى التحقيق القضائي في مقتل جيليتي. ذلك أن القضية وقع تضخيمها

فابريس ضيل ضونكو (FABRICE DEL DONGO) [48، 58، 118، 203، 250]. شخصية في رواية «ديوشتروتي پارما» لستدال* (1839). ازداد سنة 1798، وهو الابن الثاني للمركز والمركيزة ضيل ضونكو (إلا إذا كان ابن المركيزة وروبير الملازم في الجيش الفرنسي). قضى فابريس فالسير ضيل ضونكو سنواته الأولى في قصر كَريانطا، ثم في كوليغ اليسوعيين بمدينة ميلانو، حيث حصل على العديد من الجوائز بفضل عمته الكونتيسة بيترانيرا، وذلك بالرغم من جهله المطبق. صحيح أنه غلام وريع جداً. وتقود الكونتيسة حفيدها إلى بلاط الأمير أوجين حيث بدا في الثانية عشرة من عمره ببذلة ضابط في جنود الخيالة. فابريس استدعاه أبوه إلى كَريانطا حيث تابع دروسه تحت إشراف القس بلانيس. ويلعب مع أطفال القرية فيكون دائماً متزعمهم. وفي السابع من مارس سنة 1815 عليم بنزول مراكب ناپليون في خليج جوان. وفي اليوم الثامن، غادر منزل أبويه قصد الانخراط في صفوف جنود الأمبراطور. أقام طيلة شهر أبريل بپاريز حيث كان يأمل بلا جدوى التحدث مع ناپليون. وفي الثالث عشر من شهر ماي، وصل إلى المراكز الأمامية في الجيش المتوجه نحو موبوج (Maubeuge). ويتم اعتقاله. ثم يهرب من السجن في السابع عشر من يونيو. وفي الثامن عشر، يحضر معركة واترلو دون أن يفهم جيداً ما يجري. في التاسع عشر وصل إلى ماوي إتري وظل

بكيفية مفرطة، لأن أعداء الكونت موسكا يريدون الإيقاع به من خلال فابريس. وحُكِمَ على فابريس بأثني عشرة سنة سجنًا، بالرغم من تدخل الدوقة لدى أمير پارما وبالرغم من وعود هذا الأخير، وقد تمَّ اعتقاله غدراً يوم 3 أبريل على بعد ستة فراسخ من پارما واقتيد إلى برج فارنيز. والواقع أنه مُهَدَّد بالإعدام.

وفي السابع من أبريل نجح في ثَقِبِ التُّفراج الذي يحجب نافذته، وفي اليوم التالي بدأ إشاراتهِ الأولى لكليلىا كونتي التي صار أبوها الآن مديراً للسجن. وَوَسَّعَ فيما بعد مِصراع تَفْرَاجِه وَتَمَكَّنَ مِنَ التَّحَدُّثِ مَعَ كليلىا بمساعدة رموز أَلْفَبائية. يولد الحب بين الشابين. تعتنى كليلىا بفابريس وتحذره في إحدى الرسائل بأنَّه مُهَدَّد بالتَّسَمِّم. ومع ذلك، يَلْمَحُ فابريس في الثالث والعشرين من شهر يناير عام 1823 الإشارات الضوئية الصادرة عن صانسفيرينا فيبدأ في الحديث معها كُلَّ ليلة. وقد قررت صانسفيرينا تهريب فابريس. وهذا الأخير، الذي حصل في فبراير على موعد من كليلىا في مصلى السجن، كان قد ارتضى وضعه. بل إنه في أوج السعادة. ثَلَّحَ عليه كليلىا في الهرب. ويتم إخباره في مارس بأنَّ موعد الهرب اقترب. لكن يندرج في مخططات الدوقة جعل مدير السجن يتناول مخدراً، بحيث أن كليلىا، التي اعتقدت أن أباهَا تَسَمِّم، تلتمس من السيدة أن تكون فتاة مطيعة إذا أنقذَ وأن تتزوج من تريد. يهرب فابريس في أحد آحاد مارس بعد تسعة أشهر من السجن وذهب إلى بلجيرات ثُمَّ لوكارنو. والتقى ثانية بصانسفيرينا. وللأسف، لم

يستعيداً أبداً مَوَدَّةَ العهد القريب. فابريس مُتَمِّمٌ بكليلىا. والأخيرة، خمسة عشرة يوماً بعد الفرار، وكى تطيع أباهَا، قبلت الزواج بالمركيز كريسنتي، أحد أغنياء پارما. وبعد مدة وجيزة، اغتيل أمير پارما وحلَّ محله رانوس - إرنست الخامس. وأمكن فابريس والدوقة الدخول إلى پارما. واستسلم فابريس للعدالة في برج فارنيز. وأفلت من محاولة تسميم جديدة. وأطلق سراحه في اليوم التالي بفضل صانسفيرينا التي قصدت الأمير. وأعيدت محاكمته وتَمَّت تبرئته. وبعد شهرين عُيِّنَ مُعاوناً رئيسياً للمطران. تلقى من كليلىا رسالة قطيعة تطلب منه فيها الموافقة على زواجها من كريسنتي. أعطى موافقته وحبس نفسه فيما بعد في الأبرشية مفترضاً أن ذلك من قبيل الرأفة.

وقد تمَّ زواج كليلىا في شتاء 1824 - 1825. واضطر فابريس إلى حضور حفلة ساهرة في البلاط. والتقى هناك بكليلىا التي لاحظت جيداً أنه لم يتوقف عن حبها. وعزم فابريس على الوعظ وكان نجاحه كبيراً: إذ تم صيانة مقاعد في الكنائس التي يجب أن يظهر فيها. ويتمنى أن تأتي كليلىا يوماً لسماع إحدى خطبه الوعظية. تأتي سنة 1826 إلى كنيسة لافيزيتاسيون الصغيرة وتضرب له موعداً في بيَّارة قصر كريسنتي. وقد وجدت وسيلة لتجنُّب قَسَمِها بآلا تراه أبداً، فتستقبله ليلاً. وفي سنة 1827، لهما طفل هو ساندرينو، الذي يريد فابريس بجانبه. اختطفه سنة 1829، غير أن الطفل مات، فاعتقدت كليلىا أن عقاباً عادلاً نزل بها من السماء. ولم تعيش إلا شهوراً معدودة

بعد ابنها. أما فابريس، الذي كان مؤمناً جداً لدرجة يستحيل معها اللجوء إلى الانتحار، فقد هَجَرَ الأبرشية وانعزل في دير للشترتريين على ضفاف يور. وهناك توفي سنة 1830.

ونعرف أن الشخصية التاريخية التي شكلت نموذجاً لفابريس هي ألكسندر فارنيز الذي صار بابا تحت اسم پول الثالث. ولا شك في أن فابريس صورة لستدال نفسه، وهي أنجح صورة وأبهاها. إنه ما كان مستدال يريد أن يكونه : فهو يتوفر على الشجاعة والجمال. ويتوفر قبل ذلك على الحظ. وإلى حين خروجه من السجن كان يظهر بمظهر الفتى المدلل. ثم وجب عليه أن يستميل تلك التي يحبها، والتي وهبته حبها بحيث يظهر محظوظاً بالرغم من النهاية المأساوية. ويعتبر بصفة عامة البطل الروائي الفاتن جداً في مجموع أدب القرن التاسع عشر. - أ.

فافنهايم، الأمير فون (FAFFENHEIM, prince) (von) [61، 72، 196، 252].

فارنج، السيدة (FARANGE, Mrs) [207].

الفارس (— دي كروي).

فوك، فيلياس (FOGG, Philéas) [202-203]. رجل غريب الأطوار، مهذب عضو في نادي الإصلاح بلندن، يبلغ الأربعين من العمر، نبيل الوجه، أشقر الشعر، ضيق الجبين ودون تجاعيد، سيسعى في كسب

الرهان الذي يشكل موضوع رواية جول فيرن الرائعة «رحلة حول العالم في ثمانين يوماً»* (1873). لا نعرف عنه سوى أنه أنجليزي وأنه سافر وأنه بحار. كما أنه غني. غير أننا لا نعرف مدى ثروته ولا مصدرها. إنه قليل الكلام. وتميل حياته إلى البساطة. يتناول وجبتي الغذاء والعشاء في النادي، في وقت محدد بدقة، ودون أن يلاحظ أحد يوماً أن هناك ضيفا يجالسه على مائدته. يقرأ الجرائد كل يوم بعد الغذاء في الصالون الكبير للنادي. وبعدها يصل رفاقه للعب الورق. هؤلاء رفاقه الذين سيراهنهم مقابل عشرين ألف جنيه على أنه سيقوم بجولة حول العالم في ثمانين يوماً. وسيُقل في الليلة نفسها القطار المتوجه إلى باريس عبر دوغر وكالي مصحوباً بخادمه، لتبدأ بذلك جولته الرائعة حول العالم. وهو لا يهتم أبداً بالبلدان التي يعبرها، بل يظل حبيس مقصورته وينام فوق مقعد القطار، إلا إذا التقى بفرق تلعب الورق معه. غير أن هذا الإنسان الآلي الذي يبدو وكأنه يحمل ساعة مكان قلبه، لا يتردد في المخاطرة برهانه في مناسبتين : الأولى عندما ينقذ شابة هندوسية من حريق محطة - وعندما تم التعليق على ذلك بقول أحدهم : «إنك لرجل كبير القلب!» أجاب فوك الذي يظل متحفظاً في كل الأحوال : «في بعض الأحيان، عندما يكون لدي وقت». أما المناسبة الثانية، فهي عندما يذهب لنجدة خادمه پاسپارتو الذي آختطفه الهنود الحمر أثناء الهجوم على القطار الإسباني. وسيكسب فوك رهانه. غير أن مصاريف السفر كادت تبلغ قيمة الرهان. فما الذي

استفاده إذن من جولته حول العالم ؟
لا شيء سوى تلك المرأة الشابة الهندوسية
الفاطنة عودة التي كان قد أنقذها من المحطبة
وجعلت منه رجلاً سعيداً بعد أن تزوجها،
وإن كان الأمر يبدو مبالغاً فيه. - ح.

فورشفييل (FORCHEVILLE) [68، 74،
87، 189].

فورشفييل، الأنسة ده (FORCHEVILLE,
Mademoiselle de) [61].

فورشفييل، السيدة جيلبيرت ده
(FORCHEVILLE, Madame Gilberte de)
[← جيلبيرت سوان].

الفياسيون (PHAEACIANS) [60، 71،
230].

فيلا (PELEUS) [48].

فينو، أندوش (FINOT, Andoche) [268].
شخصية في مطولة «الملهة البشرية»
لأونوري ده بلزاك* تظهر أساساً في
«الأوهام المفقودة»* (1837 - 1843)
وفي «مصرف نوسينغن»* (1838). إنه
المقاول الكبير في صحافة باريس البلزاقية.
من حماقة فادحة وشهيرة، يظهر مع ذلك
طموحات أدبية شخصية غير أنه يسترشد
فيما بعد إلى الاعتراف بأنه كان يتيه. وعوض
كتابة أعمال قليلة الثمن، يأخذ في المتاجرة
بأعمال الآخرين. كان مستعداً للتدلل أمام

جميع الذين يمكنهم خدمته، وكان وقحاً
وقاسياً مع الآخرين. أقام جريدة ابتزازية رقيقة
جماعة من الكتاب الرديين عديمي الذمة
مثله : ناثن، لوسطو، بلونديه*. وهو الذي
استقبل الظهور الأول لـلوسيان ده ريميري*
على خشبة المسرح. وكان هذا الولد الضخم
المتلئ الخدين، الذي يشبه قليلاً إميل ده
جيراردان، مؤثراً في الوزارات وفي
المسرح. وصار غنياً جداً ونودعه وهو في
وضع سيئ في عضواً في البرلمان الفرنسي
ومستشاراً للدولة. - أ.

فرانسواز، الأنسة (FRANÇOISE, Made-
moiselle) [53، 86، 97 (هـ-88)، 127،
(هـ-51)، 136-137، 140-141،
157، 186، 196، 220 (هـ-14)،
221 (هـ-32)، 266].

فريدريك (FRÉDÉRIC) [113].

فريدريك (← مورو، فريدريك).

ف -

فالون (VALMONT) [232، 271،
(هـ-15)].

فالنتن، رافائيل ده (VALENTIN, Raphael)
(de) [59].

فانوي، الأنسة (VINTEUIL, Mademoiselle)
[68، 73، 81، 91، 142، 153، 164،

213، 216-217، 261، 266، 276
(90هـ).

فأرامبون، السيدة ده (VARAMBON, Madame de [90]).

فوكير، السيدة (VAUQUER, Madame) [228، 272 (23هـ)].

فولانج، السيدة سيسيل ده (VOLANGES, Madame Cécile de [231، 271 (11هـ)].

شخصية من شخصيات رواية «العلاقات الخطيرة» * لكودرلوص ده لاكلو* (1782). كانت في الهداية مجرد فتاة شابة غادرت الدير حديثاً، وكانت، وهي موزعة بين الانشغالات التافهة ونفقات اللهو، تنتظر ساعة الدخول إلى العالم بعد أن تتزوج من رجل اختارته لها أمها. ولطبعها البارد لن تبرز إرادتها إلا عندما احتالت كي تبقى على علاقة ببدانسني الذي ستجبه ؛ غير أنها ستخضع دائماً لتأثيرات أو إرادات خارجية، مما يجعلها تبقى في وضعية «الشيء». كانت لها شهوات تنساق وراءها وكان معها الإثارة، وكانت المتع التي تجنّبها من هذه الإثارة فظة إلى حد يجعل منها لذة لا طعم لها، لأنها مثارة ومنظمة بشكل مفتعل. هكذا خلقت لتكون خاضعة للآخرين، لأن براءتها لم تكن كافية لحمايتها من فضولها الخاص، هذا الفضول الذي لا يستسلم أمام هجوم منظم مادامت مجردة من القدرة على التمييز التي يمكن أن تنقذها. وذلك يساعد فالمون* على السيطرة، دون عناء كبير، على عفة كانت

مستعدة للتضحية بها لمرغبتها في الإطلاع. وما أن حققت لذتها حتى استسلمت لذلك بشكل طبيعي لم يلبث أن اتضح أنه غير منسجم مع المغامرة ومع «الفجور» الحقيقي. والخلاصة أن اللذة تتضاعف كلما تمت الاستجابة لها وقد وجدت السيدة ميرتوي* أن السعي إلى جعل فولانج امرأة حاذقة هو أن تجعل منها ببساطة امرأة سهلة. لأنها تنتمي لذلك النوع من المخلوقات التي لا تعرف كيف تقاوم هجوما عليها، والتي «ليست في الحقيقة سوى أدوات للذة». وصحيح أنها تعيش، في الواقع، تحت سيطرة الحواس إلى درجة أن قوة الإحساس الذي تكنه لبدانسني لم تستطع، بالرغم من صدقها، أن تمنعها من السقوط في أحضان فالمون. وبعد أن يحكي لنا لاكلو قصة سقوطها يعيد إدخالها إلى الدير، وليس هذا الخلاص المفاجئ إلا وسيلة لإرضاء السلوك العام : إذ لم يكن ذلك وارداً في مطلق طبع البطلة. - ح.

فيلپاريزيس، آل (VILLEPARISIS, les) [61، 73، 75، 106، 120-121، 215].

فيلپاريزيس، السيدة المركيزة ده (VILLE- PARISIS, Madame la Marquise de [65، 72، 75، 80، 83، 120، 133، 136-137، 162-163، 186].
شخصية من شخصيات رواية «بمخاضاً عن الزمن الضائع»* (1913-1927) لمارسيل بروست*. حفيد فلوريمون ده

فيردوران، السيد (VERDURIN, Monsieur) [88].

فيردوران سيدوني، السيدة (VERDURIN, Madame) [73، 82، 88، 138]. هي «رئيسة العشيرة الصغرى»، ولا شك في أنها إحدى شخصيات رواية «بجنا عن الزمن الضائع»* (1913-1927) التي شخنها مارسيل بروست* بأكبر عدد من السمات المكروهة. ومع ذلك، نعلم - من خلال معارضة ليوميات الأخوين كونكور* - أنها كانت «مادلينة» فرومنتان والتمودج المفضل لدى الرسام إيلستير* الذي كان يُعجَبُ فيها بـ«نوع من الجمال الثقيل قليلاً الذي لاحقهُ وداعبهُ في لوحاته...». وعندما تزوجت هذه المرأة المتصلفة الناقد الفني فيردوران* استطاعت أن تجعل من صالونها أحد أشهر صالونات ياريز. ففي كل أزمة سياسية ومع كل تجديد فني، تنتزع السيدة فيردوران شيئاً فشيئاً - مثلما يبنى الطائر عشه - البقايا المتتابعة التي ستكون يوماً ما «صالون»ها. كانت قضية دريفوس قد انتهت، وبقي أناتول فرانس. و«كانت قوة السيدة فيردوران هي حبها الصادق للفن والعناء الذي تتجشمه في سبيل المريدين الذين تقيم لهم ولائم فاخرة لم تكن تقيمها إلا لهم وحدهم، دون أن يحضرها أشخاص من العالم المدعو... وعند السيدة فيردوران، كانت الفرقة مدربة بإحكام، وقائمة من الطراز الأول، ولم يكن ينقص إلا الجمهور». وتجاه «أوفياء» الصالون - بريشو* وكوطار* وسانيت*

كيز، ابنة سيروس ده بويون (وإن كان بروست قد ترك المكان في هذه النقطة لشيء من الخلط بعد تصويبات متتالية)، عمه للدوق والدوقة ده كيرمانت*، وهي «نفسها الدوقة دافري خلال زواجها الأول». والسيدة فيلپاريزيس صديقة طفولة لجدة* السارد*، تلتقي بها ثانية بسرور في باليك أثناء استجمام هذه الأخيرة بها. وستبدي وقتها اهتماماً كبيراً بـ«مارسيل» و«السيدة أميدي»، وتعرفهما بأذواقها الأدبية وتدعوهما إلى جولات ممتعة في سيارتها. تغمر السارد بالهدايا وتقدم له ابن أختها البارون ده شارلوس. ويبدو أنها قضت مرحلة شباب عاصفة وأنها أقدمت على زواج «غير متكافئ». ويعتبر «فيلپاريزيس» اسماً مزيفاً... كما أنها ليست هي عمه الشخصية الأكثر شهرة في ملكية يوليوز، ذلك الدوق ده...*، الذي رفض معاشرته الملك المواطن. أختاهما هما السيدة بوسيرجان والأميرة ده هانوفر، ومادامت عائلة السارد قد استقرت في أحد أجنحة فندق كيرمانت حيث تقطن السيدة ده فيلپاريزيس، فقد كانت لمارسيل الشاب فرصة أن يرى بشكل متواتر دويوير المحبوبة التي هي عشيقته المميز ده نوريوا*، والتي لا يتوفر صالونها الأدبي على كل الرونق الذي يمكن أن يتصوره قراء «المذكرات» المتألقة للسيدة ده فيلپاريزيس. - ح.

فيردوران، آل (VERDURINS, les) [58، 73، 80، 85، 97 (هـ-88)، 98 (هـ-94)، 142، 144، 162، 191-192، 226 (هـ-108)، 251].

وسكي وإيلستير* والأميرة شرباطوف*،
إلخ - تبدي الرئيسة الاستبداد. وفضلاً عن
ذلك، تستهويها السياسة مثلما يستهويها
الفن. نرى السيدة فيردوران، في بداياتها،
إلى جانب السيدة زولا، بالمحكمة، وفي
المساء، بعد انفعالات قصر العدالة، تستقبل
بيكار ولابوروي. تكشف كذلك مناهضتها
للإكليروس. وتستنكر علاقات سوان
المجتمعية، التي تحمي غرامياته مع أوديت*
ده كريسي. ومن رأيها أن أناس المجتمع الراقي
«مزعجون». وعندما تؤجر مزرعة
لاغاسبوليغ لآل كامبرمير، فإنها تتظاهر
بعدم الرغبة في معاشره الملاكين. وحينذاك
ستكون صديقتها الحميمة هي السيدة
بونتان*، عمة ألبرتين*، وهي بوجوازية
صغيرة وزوجة موظف وسياسي مستقبلاً.
سعت إلى استقطاب الكاتب بيركوط* إلى
صالونها، غير أن ولعها الحقيقي هو الرسم
والموسيقى. وتباهى بأنها جعلت إيلستير
يعرف كل الورود وكل الموضوعات التي
رسمها... إذ لولاها لما استطاع أبداً أن يعرف
زهرة ياسمين. وقد رسم لها إيلستير صورة
شخصية لعائلة كوطار أعطتها
للوكسمبورغ* بعد خصامها مع الرسام،
الذي لم تغفر له زواجه والذي تغتابه منذ
ذلك الوقت. ومع أن السارد «آستمال»
السيدة فيردوران، فإنه لا يتضايق من
تحليل ردود أفعالها وعاداتها المستهجنة. ويقول
لنا كيف أنها فرقت بريشو عن الكواعة التي
اتخذها عشيقه؛ وكيف أنها لا تكترث
بجمال المناظر الطبيعية مع أنها تعرف
النورماندي أفضل من آل كامبرمير؛ وكيف

قررت «إلحاق» السيد ده شارلوس*؛ وكيف
تعلن عدم إحساسها بأي حزن على موت
الأميرة شرباطوف الوفية؛ وكيف أنها لا تعبر
إلا بعبارات مادية عن إعجابها بموسيقى
فانتوي، التي تجعلها «تبكي» وتنشب فيها
«زكاماً بلا ضابط». لهذا، قبل أن تنصت
إلى هذه الموسيقى، تدهن أنفها بغومينول
الأنف... ومع ذلك، فعن طريق السيدة
فيردوران سمع «مارسيل» أول مرة سباعية
فانتوي المؤلفة بعد وفاتها. كانت الأمسية من
تنظيم البارون ده شارلوس*؛ إلا أن مدعويه
الذين ينتمون لضاحية سان - جيرمان
ظهروا بمظهر فظ تجاه وصيفة البيت التي
قررت قطع علاقاتها مع البارون. تبدأ بتنظيم
انقلاب قصد إفساد علاقته مع صديقه
موريل عازف الكمان؛ ونجحت المكيدة
المبنية على التهمة نجاحاً يفوق المؤمل. ويغير
صالون السيدة فيردوران طابعه لحساب
«الباليه الروسي»: إذ كانت دائماً بدار
الأوبرا إلى جانب الأميرة يوربيلتيف، ويجمع
طعام عشائها اللذيذ سترافسكي وريشار
شترابوس والراقصين... ولم تعد للرئيسة
الأحكام المسبقة نفسها إزاء «ناس العالم»: إذ
تفضل باستقبال آل كيرمانت* وآل
هوسنقيل والكونتيسة كيرمانت*... بل
وتعهد بكيفية غير مباشرة لعقد صداقة مع
أوديت، التي صارت السيدة ده
فورشقيل*. وشكل «صالون»ها نواة
جديدة، أرستقراطية هذه المرة؛ ولكن
البارون ده شارلوس مُقصى منه دائماً: إذ
أنها تلاحقه بمحمد لأزب واثمته أثناء الحرب
بأنه جاسوس للعدو، بل تظاهرت بالاعتقاد

أنه بروسسي. ونشرت بالطريقة نفسها وشايات ضد الملكة ده نايل التي أخطأت، في منظورها، بكونها تضامنت مع ابن عمها بالاميد ده شارلوس. «لو كانت لدينا حكومة أكثر حزماً، تقول، لكان كل هذا في معسكر اعتقال». وستشترى خمسين نسخة من كراسة كتبها موريل ضد ولي نعمته السابق وستعاطى قراءتها بصوت عال. وأثناء الحرب، عام 1916، تصير السيدة فيردوران، مع السيدة بونتان* إحدى ملكات باريس التي تُذكر بحكومة المديريين. والسديفوسية هي الآن مدمجة ضمن سلسلة من الأشياء المحترمة. ولا تنام أي دوق دون أن تُعلم من السيدة فيردوران، على الأقل هاتفياً، ما يوجد في نشرة المساء. وكذلك قل عدد الـ«مضجرين»: فأولئك الذين قاموا بزيارتها صاروا مُستحَبِّين وكانت السيدة فيردوران تقول: «ستأتون في الخامسة للحديث عن الحرب»، كما كانت تقول فيما مضى: «ستأتون لسماع موريل». وأحد نجوم الصالون آنذاك، كان هو أوكثاف*، حفيد آل فيردوران ومؤلف بعض الأعمال الرائعة. وبعد نقص الفحم، انتقل «صالون» فيردوران إلى أحد أكبر فنادق باريس. «وقد انتهت السيدة فيردوران، التي تشكو من الشقيقة، لأنها لم تُعد لها هلالية تغمسها في قهوتها المزوجة بالحليب، انتهت إلى الحصول من كوطار على وصفة تسمح لها بالقيام بذلك في قهوة معينة... وقد أخذت من جديد هلاليتها الأولى في الصباح الذي كانت فيه الجرائد تحكي عن غرق السفينة لوزيتانيا...». وتبدي ردود

أفعال متأسفة، والفم ممتلئ، «في حين كان المظهر الذي يطفو على وجهها هو مظهر ارتياح عذب». وعندما توفي السيد فيردوران، تزوجت أرملته الدوق ده دورا، الشيخ المفلس؛ ولما تزلت مرة ثانية، تزوجت الأمير ده كيرمانت*. (وكانت في نظر الكوطا، هي سيدوي الدوقة ده دورا، والتي كان اسمها بالولادة دي بون). وقد اندهش بلوخ*، في حفلة الأمير الصباحية، عندما لم يجد في الأميرة ذلك «الجمال منقطع النظر» الذي كان السارد* قد حدثه عنه... وحينها أُجبر «مارسيل»* على أن يوضح له أن الأمر لا يتعلق بالشخص نفسه. ذلك أن اسم «الأميرة ده كيرمانت» حل في استعماله محل امرأة مختلفة من قرنٍ إلى آخر. وتلك التي كانت السيدة فيردوران، تتفاخر الآن في وسط ضاحية سان - جرمان وتفرض على هذا الجمهور الفنانة الرديئة راحيل*، العاهرة القديمة التي كانت عشيقة روبير ده سان - لو*. وأخيراً، ففي بيت السيدة فيردوران القديم جرى تقديم السارد إلى الأنسة ده سان - لو*، بنت روبير جيلبيرت، التي كانت تُتلخص فيها كثير من الذكريات الماضية. - أ.

ص -

صاگان، الأمير ده (SAGAN, prince de) [78].

صوريل، جوليان (SOREL, Julien) [185]، 220 (هـ 13). شخصية في رواية

«الأحمر والأسود»* (1830) لستدال*.
وهو ابن النُّشَّار صوريل* الذي لا يحس نحوه
بمُشاعر «بنويّة» حقيقية. وقد حظاه الخوري
شيلان، في قرينه قيرير بامتياز خاص
لذكائه. وقد تعلم قليلاً من اللاتينية والتاريخ
مع جراح - نقيب حرّ، وأخذ يحلم بمجد
ناپوليون ولكنه يفكر في بلوغ مراده عن
طريق المشاركة في النظام. فصار في البداية
مؤدّباً لأطفال السيد ده رينال عمدة قيرير،
وتمكن من استمالة قلب السيدة ده رينال
الطاهرة الفاتنة. ويتعلق مشروع إغوائه
بالمشروع العسكري. فهو يصدر أوامر
لنفسه. ففي المرّة الأولى التي يأخذ فيها يد
السيدة ده رينال، مثلاً، فإن ذلك إجماعاً
مدبّرة من المفروض أن يقوم بها في لحظة
معينة. ومن ثم يبدو محبباً بالإرادة، ولكنه
سرعان ما يحس بمشاعر صادقة ورقيقة.
وعندما تُكتشف غرامياته، يضطر إلى مغادرة
بيت آل رينال. وعندها يدخل إلى مدرسة
بيزانسون الإكليريكية، حيث يتظاهر
بالتقوى أحسن ما يكون التظاهر. ويخرج
منه بفضل حماية السيد بيرار، مدير هذه
المدرسة الإكليريكية. وفي باريس، يرتدي ثوباً
أسود ويصير الكاتب الخاص لسيد إقطاعي
عظيم، هو المركز ده لامول*، وسرعان ما
يرتقي إلى مرتبة المؤمن على الأسرار، ويمكنه
المركز بسرعة من الصليب عن طريق مظهر
المصالح الديبلوماسية. ويفوي جوليان ابنة
حاميه، ماتيلدا ده لامول* المتكبرة، التي
يكنُّ لها خليطاً من الحب الحقيقي والحقْد
الطبعي. وتجد ماتيلدا نفسها حبل. وعندما
يعلم المركز بالأمر، لا يدري ماذا سيفعل.

ويقترح عليه جوليان قائلاً: «اقتلني وموّه
هذا القتل بانتحار». وكان صادقاً في اقتراحه
المدهش هذا. لكن المركز يبقى على حياته
ويصمّم على منحه لقب نبالة ورتبة ملازم أول
في الخيالة. وكان سن جوليان اثنين وعشرين
سنة. وسُيُشهر الزواج، ولكن رسالة من
السيدة ده رينال، كتبها بإملاء من مديرها،
تأتي لتفضح جوليان بأنه مغرٍ للنساء. ويعود
جوليان إلى قيرير، و ينتظر السيدة ده رينال
في الكيسة ويطلق عليها رصاصتين. ويُقبض
عليه. ويقدم للمحاكمة، فيدان ويحكم عليه
بالإعدام. وعندما أصابه التعب من
الطموح، لم يعد يحب ماتيلدا؛ وقبل أن
تنفذ فيه عقوبة الإعدام، يعود إلى ولّه
عاطفي بضحيته. - م.

صيلاضون (CÉLADON) [112] (← رواية
«أستري»).

صيشار، دافيد (SÉCHARD, David) [60،
61، 71، 74، 127 (هـ-55)].

ق -

قراطيلوس (CRATYLUS) [184].

ر -

راحيل (RACHEL) [65-66، 68، 169
(هـ-15)، 215]. شخصية في رواية «بختاً
عن الزمن الضائع»* (1913 - 1927)
لسماريل بروسست*. هذه الممثلة الشابة

رهبيري، لوسيان شاردون ده (RUBEMPRÉ, Lucien Chardon de) [48، 60]. شخصية في السلسلتين الروائيتين الكبيرين لأونوريه ده بلزاك* : «الأوهام المفقودة»* (1837-1843) و«أبيه المومسات وبؤسهن» (1839 - 1847). ينتمي إلى أسرة نبيلة من جهة أمه، ولكنه ابن صيدلي من حي شعبي في أنكوليم؛ ويبين الفتى لوسيان شاردون عن مواهب شعرية أكيدة تضمن له الشهرة في ناد ريفي صغير. ويلتقي فيه بمتحدقة حقيقية، هي السيدة ده بارجوتون*، التي لا تتأخر عن آتخاذه عشيقاً فتجره إلى باريس، حيث لا يشك لوسيان ألبتة في النجاح في حرفة الأدب. ولن يستطيع لوسيان أن يصمد طويلاً أمام إغراءات الحياة الأدبية والصحفية في العاصمة، وهو العبقريّة المتقلبة المغامرة ذات العاطفة الجياشة والأعصاب الثائرة والمصابة فوق هذا وذاك بنوع من الغنج الأنثوي المحب للإطراء والتزلف. وسرعان ما يفقد حاميته ومجده في آن واحد، فيجد نفسه في مواجهة صعوبات مالية بالغة. وحينها يكتشف أن العلاقات مع الناشرين ليست بالسهولة التي كان يتصورها في إقليمه. ولوسيان خرج ولكنه ليس له ولن يكون له أبداً الوقاحة المبادرة العنيدة التي عند رامستيناك. وسيأتي أسوأ الأفعال، ولكنه يفعل ذلك بلا مبالاة. ومع ذلك، هناك تماثل في أوضاع الرّجلين، اللذين سيكون عليهما في بداية حياتهما العملية أن يختارا بين الطريق الشريفة الصعبة، التي هي طريق العمل والدراسة، والطريق السهلة ولكن

التي هي عشيقه المركيز ده سان - لو* المحبوبة إلى حدّ الوله، التقى بها السارد* أولاً في «منزل مغلق»، حيث كانت تُلقب «راحيل عندما كانت دي سينيور» - في ذكرى «الهيئة العظيمة» لأوبرا «اليهودية». ويترقى روبر ده سان - لو ويتشف بتأثيرها؛ بل يستعير منها لهجتها؛ لكن دريفوسية الممثلة تثير غيرة عشيقها؛ فيتشاجران ويتشاحنان مراراً وتكراراً، في المطعم وفي المسرح. ولراحيل لعبة ذكية، ولكنها، خلال مدة طويلة، لم تحصل على نجاح، مثلاً عند الدوقة ده كيرمانت* التي تسخر منها. ثم إن عشيرة آل كيرمانت* كلها ساخطة على صلتها بسان - لو. وينتهي بها المطاف إلى القطيعة وتعيش مع أوكثاف*، رياضي بالبيك الشاب، الذي تحبه حتى الوله. ومن يأسها أنه يهجرها للزواج من أندريه*. أما سان - لو، فقد تزوج بجيلبيرت*، التي تسعى في أن تشبه راحيل، بما أنها تعلم أن زوجها يحبها دائماً. وبعد الحرب، صارت، ولو أنها مُسِنَّة ودميمة، ممثلة مشهورة وصديقة حميمة لهذه الدوقة ده كيرمانت التي كانت تهزأ بها فيما مضى. وفي الحفلة الصباحية للأبيوة ده كيرمانت (— السيدة فيردوران*)، حيث تُشيدُ أشعاراً، تحيي السارد، الذي لا يتعرفها إلى أن ينوره صديقه بلوخ. وبما أنها تغار من لايرما*، فإنها تقدح بحقد في هذه الممثلة المسرحية الكبيرة، وتبدو متكبرة على ابنة لايرما المحتضرة وصهرها، اللذين كانا يلتمسان أن يُدْعَيَا إلى حفلة كيرمانت الصباحية. - م.

رويقة (REBECCA) [271 (هـ) 9].

المخوفة بالمخاطر البعيدة والمجازفات المجتمعية. وبعد أن يدخل لوسيان إلى نادي دانييل دارتيز* حيث أمكنه أن يجد مكاناً لنفسه، سيخون أصدقاءه خيانة بشعة وسيخضع لتأثيرات الصحافيين الفاسدين السيئة. ولا ينتبه كثيراً لما يفعله، فيصير كاتباً أجيّراً، يوزع المديح أو الغدر حسب أوامر القوى الخفية التي تعده بالترف والمجد. ومع ذلك كان لا يزال بإمكان لوسيان أن ينجو. ولقاء فوطران* هو الذي سيتم إفساده أخلاقياً، وهو يفتح لطموحاته آفاقاً شاسعة. وبعد أن يصير لوسيان «روح» فوطران «المرثية»، بل دمية حقيقية تتبع الشخصية الرهيبة من خلالها حبا للسلطة، سيضمحل بفترة، عشية النجاح الكلي. فهو لم يستطع أن يظهر في مستوى مشاريع فوطران. فبنيهاً منذ أول صدمة ويسلم حاميه بنذالة وينتهي به المطاف إلى الحبس الانفرادي. ويوضح هذا المصير موضوعة الاجتثاث، التي سيتناولها بأريص فيما بعد. ولكن نقد بلزاك أوسع: فلوسيان أديب موهوب ولكنه ضعيف الشخصية، قادر على الرغبة بل على التصور، ولكنه عاجز عن التنفيذ، ولذلك فهو أيضاً ضحية «داء العصر». فأنبيار أطر المجتمع السابق وأوهام الرومنسية تحجب عنه واقع الحياة المرّ والرجوليّ وبتيه لأنه لم يجد من يصدّ أحلامه. - م.

الرجل الوجيه (HOMME DE QUALITÉ, ١)
[61] (— رواية «مانون ليسكو»).

روبير (ROBERT) [66].

روبنسون كروزوي (ROBINSON CRUSOÉ)
[76، 241، 250، 255]. شخصية في رواية تحمل هذا الاسم نفسه (1719) لدانييل ديفو*. إنه أولاً صورة من إينال: رجل يرتدي جلد الماعز، مزود بطربوش مُقرّن وله مظلة واسعة، هي الأخرى من جلد، بندقية في اليد، وأخرى يتقلد بها، والحزام مُحَمَّل ببلطة وسكين ووعاء للبارود؛ وبعد أن استولى الخيال على هذه العُدّة، وُلِدَ وجه الرجل وفرض حضوره وحكى قصته. ومنذ ذلك الوقت، لن نتساءل أبداً عن طبعه. ويكفي اسمه الذي يثبت جزيرة تُغزى وتُعمّر يوماً فيوماً. وكل شيء فيه يتطابق مع عمله اليومي ومع شغله المتتابع بلا كلل ليخلق لنفسه شروط حياة مقبولة وليدفع وهن العزيمة. وتتلخص مغامرته في بضع كلمات: ألقى فوق جزيرة خالية وعاش فيها أكثر من ربع قرن. ومع ذلك، فإن أهمية هذه المغامرة لا ترتب عن الوضع المأساوي الذي يوجهها، بل تتمركز حول الشروط اليومية لحياة روبنسون و«مقاومته»: كيف ينجح في الحصول على الغذاء والكساء والسكن! لا وجود للحمّة أو لقلق ماورائي، بل هناك حكاية فقط لما يبدو ظاهرياً أكثر ابتداءً في العالم؛ قوة العمل التي لا تُنضب: وهي الموضوع الوحيدة التي يتم تطويرها عبر مراكمة وقائع دقيقة: روبنسون يحصل على المون والأسلحة والأدوات، روبنسون يبني بيتاً، إنلخ، ومعنى هذا الجهود المتواضع والاستثنائي في الآن نفسه، متعدد: فمن منظور إنسان القرن الثامن عشر، يمثل البُحار والمعمر المحنة العسيرة جداً ووسيلة

تَحْطِئَهَا ؛ ومن منظور روسو، الذي أعطى الكتاب سمعته الأدبية، كانت حياة روبنسون «أسعد مقالة في التربية الطبيعية»، ولم يكن يريد أخرى تصلح قاعدة لتعليم إميل وتكوينه ؛ أما نحن، المكبلين بالحياة الحديثة والذين «نزعت عنهم النسيج الحي»، تبلو الجزيرة الخالية وسيلة لاستعادة حياة طليقة وتامة. وهكذا يمكن استخدام روبنسون لصالح أنظمة وقرون، ويمكن أن نحلم به أو نفكر فيه، وهذا يبرهن على حيويته الأسطورية العجيبة، غير أن «هذا» ينمو بجانبها ويظل مرتبطاً بها. وإذا ساءلنا وجه رجل وأناه، لا نكتشف فيها مع ذلك إلا قوة مبهمة، يمكن أن نسميها قوة «روبنسون»، ولكنها تمثل فقط أحد ثوابت الإنسانية : «الصبر الكئود في الفقر المدقع والعمل الدؤوب والعزم الجموح ضمن أكثر الشروط تسيطاً للهمة» (ديفو)؛ من هنا القيمة الأدبية والحضور السرمدى لروبنسون الذي يمكن كل واحد أن يقتبس دائماً من مثاله.

يضاف إلى هذا أن روبنسون هو الإنسان وحده، بالرغم من أنه انضم متأخراً إلى جمعية فوندرودي. كان منعزلاً في جزيرة خالية، ولا يكفيه الاستمرار في الحياة بكيفية مادية، بل يتعين عليه أيضاً إبعاد دوار العزلة وجنونها. وقد كتب مالرو أن ثلاثة كتب، فقط، قاومت السجن : «ضون كيوخوطه»* و«روبنسون كروزوي»* و«الأبله». ذلك أن كل واحد منها يعطي درساً في مقاومة العزلة. فما توصل إليه ضون كيوخوطه* بالخيال والحب، توصل إليه

مويشكين بالقداسة ووصل إليه روبنسون بالعمل اليومي. وإليك درسه النهائي : للعناء اليومي القدرة على جعلنا نلتقي من جديد بالآخرين وتحرر من غم الوحدة. - أ.

روگان، السيدة ده (ROGUIN, Madame de) [195].

روگرون، آل (ROGRONS, les) [195].

روزانيت (ROSANETTE) [113].

رنكور، المريكز ده، أو السيد ده (RENON-) (COURT, Marquis ou Monsieur de [228-229، 239-241، 248، [268].

ش -

شاندي، السيد تريسترام (← رواية «حياة تريسترام شاندي وآراؤه») [208، 228، 234 246-247، 265].

شارل (← بوقاري، شارل).

شارلوس، السيد بالاميد ده كيرمانت، البارون ده (CHARLUS, Monsieur Palamède) (de Gurmantes, baron de [62، 67، 73، 77، 80، 83، 96، (هـ)65، 97 (هـ)88، 98 (هـ)89، 120، 134، 161، 172 (هـ)61، 196-197، 205، 208، 212، 213، 215-216، 261، 266، 274 (هـ)60].

شارلوس* - فيردوران* (CHARLUS-VERDURIN) [63، 106].

شاتلرو، الدوق ده (CHATELLERAULT, le Duc de) [116].

الشهرة (إلهة) [71، 154].

شهرزاد [235، 245، 254، 258-259].

شوصكفو، السيدة ده (CHAUSSEGROS, Madame de) [90].

شموكه (SCHMUCKE) [195].

شرباطوف، الأميرة (SHERBATOFF, princesse) [67، 196]. شخصية في رواية «بمخاً عن الزمن الضائع»* (1913-1927)، لمارسيل بروسست*. لقد أخطأ السارد* مدةً طويلة حول هويتها قبل أن يعرفها؛ وذات يوم يتعرف أخيراً المرأة الحامل السوقية التي كان قد رآها قبل عشية؛ ومع ذلك كانت جميلة جداً ومدللة جداً بين الناس. وهي الآن الشخصية «الوفية» في «العشيرة الصغيرة» لسأل فيردوران؛ إنها الصديقة الكبيرة لربة البيت، التي تصحبها إلى المسرح؛ وهي تبدو متحفظة مرة، وودودة مرة أخرى؛ وتؤمن بحساسية السيدة فيردوران* الكبيرة وتوصي السارد بالألا يتحدث أمامها عن وفاة البياني ديشامبر، خشية أن يهيج أحزانها. ونعلم من

معارضة الأخوين كونكور أنها قد تكون «أطلقت رصاصة على الأرشيديوق رودولف من مكان قريب»؛ وتكشف الأميرة، التي تخلف لدى الأخوين كونكور الانطباع بـ«سكاء أرقى كل الرقي»، تكشف لمؤلف رواية «فوستان» «بأنه يحظى في كاليسيا وفي شمال بولونيا بأسره بوضع استثنائي تماماً». وبالرغم من تقدير الأخوين كونكور، فإن السارد يبدو منكراً لسحرها فيختلف معها. ويظهرها لنا «وقد ردها» الدكتور كوطار* بعنف في قطار «لا غاسبولينغ» الصغير، بيت آل فيردوران الريفي. وعندما نعلم بوفاها، خلال الحفلة الساهرة عند آل فيردوران، ندهش لكون ربة البيت لا تحزن لذلك، لأنها لا تستطيع أن تتظاهر بما لا تحس به. أما السيد فيردوران، فقد استهجن دائماً التردد عليها، لأنها كانت سيئة السمعة. وهكذا نعلم ما هي الإخفاقات التي كانت تقوم عليها مناهضة الأميرة للتفنج وإخلاصها لسأل فيردوران. - م.

ت -

تأيفير (TAILLEFER) [227].

تاكان (TAQUIN) [136، 161].

تورفيل، السيدة ده (TOURVEL, Madame de) [268، 271 (هـ-15)].

تيودور (THÉODORE) [67].

تيرامين (THÉRAMÈNE) [45].

تيرسيون (TERPSION) [248].

تسايتلوم (ZEITBLUM) [256، 277 (هـ96)].

تشن (TCHEM) [222 (هـ36)].

ث -

ثيودوروس [248].

ثييتوس (Θεαιτητος) [248].
شخصية في محاورتين لأفلاطون* :
«السفسطائي أو حول الكائن» (353-
352 ق.م) و«ثييتوس أو في العلم»*.
وفي المحاورتين معاً يتم تقديمه بصفته شاباً
لائقاً للنظر بذهنه ومزاجه. إنه بطل محاوره
ثييتوس. وتُفتح هذه المحاوره بحدث في
ميگار، بين تيرسيون وأوقليدس، الذي
التقاه بميناء ثييتوس، مريضاً ومجروحاً جرحاً
مُهِمّاً، والذي يتم نقله فوق نقالة من مُخَيِّم
كورنث إلى أثينا. يرثي تيرسيون لفقدان
هذا العالم الكبير، ويعلن أوقليدس أنه أكد
نبوءة سقراط الذي تَوَسَّم له مستقبلاً باهراً.
وأخذ يقرأ حواراً كان قد دَوَّنَه، ودَارَ قبل
موت سقراط بقليل بين هذا الفيلسوف
وثييتوس الذي لم يكن وقتها قد تجاوز تماماً
طور الطفولة. كان لثييتوس مثل سقراط،
أنف أفطس وعينان جاحظتان. غير أن
إجابات الطفل الصريحة اليقظة وذكاءه
المبكر، ينسيان سقراط دَمَامَتَه. وقد كتب

سقراط : «يا له من تحوُّل! روحك جميلة
لدرجة أنك تصير جميلاً في عيني». وأثناء
المقابلة التي تدور حول نظرية المعرفة، يوح
ثييتوس لسقراط بأنه كان على رأي
بروتاغوراس («الإنسان مقياس كل
الأشياء») وبأنه جعله يغير رأيه. كان في
البدء خجولاً متردداً، ثم تشجّع : إذ كان
سقراط يداريه ولا يماحكه على إجاباته،
وذلك بهدف طمأنته. وفيما بعد، شجَّعه
سقراط، وأخذ نصيباً فاعلاً في المحاوره.
وذلك لأن سقراط أعلن له في النهاية أنه
عمل فقط على توليده الحقيقة التي يحملها
في ذاته. والطفل المُعجَب بهذا التدريب
الأولي على المنهج السقراطي، يُجيب
بامتنان : «لقد قلت بمعونتك أشياء أكثر
مما لَدَيَّ في نفسي». ويقدم ثييتوس بصفته
نمطاً جذاباً من المراهقين، له ذهن طَلَعَه
ثاقب يَقْظ، محتدِم في متابعة الحقيقة ويمتلك
ذاكرة قوية ومزاجاً معتدلاً وطبعاً حازماً
وواثقاً، وهو متواضع وشجاع. هذا، فضلاً
عن أن القليل الذي نعرفه عن الشخصية
الواقعية يتأكّد من محاوره أفلاطون. فمادام
عمره خمسة عشر سنة تقريباً قبل وفاة
سقراط، فمن المحتمل أن يكون قد وُلِدَ
حوالي 414، وأن يكون قد توفي حوالي
الخامسة والأربعين من عمره. والمعركة التي
جُرِحَ فيها لن تكون إلا معركة 369-368
ق.م. ونعرف أيضاً من خلال محاوره
ثييتوس أنه كان ابن أوفرونيوس ده
سونيون، وهو رجل متميز وغني وتلميذ
للرياضي ثيودور ده سيرين. - أ.

ثييتوس (THETIS) [244].

الحال (— أدولف، الحال).

الخوري (EL CURA) [242]. من الشخصيات الثانوية في رواية «ضون كيخوطه»* (1605-1615)؛ ويمثل الخوري حالة ذهنية أكثر منه حالة نفسية. وقد قال عنه ثريانتيس بلهجة نصف جدية ونصف مازحة إنه «رجل عالمٌ دكتور في سيكوپنشا». وهو بذلك يجسد مذهباً وحساً سليماً كلياً، ذينك المذهب والحس اللذين يمكنانه من التعالي كثيراً عن المشاجرات التي تمزق الشخصيات الأخرى. لكن إذا أفلت الخوري من تهكم ثريانتيس، فذلك أولاً وقبل كل شيء لأن حسه النقدي وسلامة حكمه، في رد فعله على الحماقات المتضمنة في كتب الفروسية، هما تعبير عن تفكير المؤلف. فالخوري يصدر عن فرز لمصنفات خزانة ضون كيخوطه* وعن الحريق الذي يتأتى منه. وخلال هذا الجرد يتكشف الخوري، وأرسطو بين يديه، مدافعاً عن الجماليات الكلاسية والأخلاقيات التي صاغها مَجْمَعُ ده ثرُث الديني. ثم إن ثريانتيس نفسه هو الذي سيعبر، على لسان الخوري، عن رأيه في الأدب. غير أن بعض هذه الأحكام خاصة بالشخصية: ذلك ما يحدث عندما ستفلت من المحرقة كتب فروسية، مثل كتاب «أماديس» وكتاب «تيران الأبيض»، لأن الفرسان في هذين الكتابين «يأكلون وينامون في أسرّتهم»، الأمر الذي يعني في نظر ألقس طريقة لاستحسان المصنّفات التي يكون فيها الخيال

المجنّح متصالحاً مع الواقع والتاريخ. لكن قيمة الخوري البشرية تتجلّى خصوصاً في عمله ممرضاً. هكذا لا يتردد الخوري، لإثابة ضون كيخوطه إلى رشده، في أن يتبعه في كل مكان، ويختلق قصصاً خارقة إن اقتضى الحال ذلك ويلجأ، متى كان ذلك ضرورياً، إلى الدعابة حتى يبلغ هدفه. وكل مبادراته يستلهمها من الحسّ السليم والمحبة. فهو يُعنى أكبر العناية بالجسم المتألم بروح صديقه، حتى يمثل أمام الباري محرراً من خوارق الفروسية. لذلك يشهد هذا الخوري، الذي هو خوري قرية لا يريد ثريانتيس أن يذكر اسمها، أجمل يوم في حياته عندما يتخلّى ضون كيخوطه عن كونه ضون كيخوطه ليصير من جديد ألونصور كيخانو، «الطيب». وإذا حدث له أن أنصرف عن أحاديث الفارس وحماقته، فإنه بقي فيه كاهن دائم الاهتمام بتهدئة صديقه. وعند موت ضون كيخوطه - بل ضون ألونصور كيخانو على الأصح - فإن الخوري هو الذي يحصل من الموثق على الشهادة الشرعية بأنه توفي وفاة طبيعية. وبهذه الطريقة، لن يتجرأ أحد على الإقناع بأن ضون كيخوطه ده لا مانتشا لا يزال حياً يرزق، أو يتبعه رغبة في قص مفاخره مرة أخرى. - م.

خوري كومبري (CURE DE COMBRAY) (le 171 (هـ-47)).

خروسييس (CHRYSES) [48-49، 178، 184-185].

فهرس

7	بين يدي الكتاب
23	تصدير
خطاب الحكاية	
33	توطئة
37	مدخل
45	I. الترتيب
	زمن الحكاية، 45 - المفارقات الزمنية، 47 - المدى والسعة، 58 - الاسترجاعات، 60 - الاستباقات، 76 - في اتجاه اللاوقتيّة، 86 - الهوامش، 93.
101	II. المدة
	اللاتواقعات، 101 - المجرى، 109 - الوقفة، 112 - الحذف، 117 - المشهد، 119 - الهوامش، 123.
129	III. التواتر
	التفردي/الترددي، 129 - التحديد، والتخصيص، والاستغراق، 141 - التزمّن الداخلي والتزمّن الخارجي، 153 - التناوب والانتقالات، 155 - اللعب مع الزمن وبه، 165 - الهوامش، 169.
177	IV. الصيغة
	صيغ الحكاية، 177 - المسافة، 178 - حكاية الأحداث، 180 - حكاية الأقوال، 183 - المنظور، 197 - التبشيرات، 201 - التغيّرات، 205 - التعددية الصيفية، 208 - الهوامش، 219.

227 الصوت .v
	المقام السردى، 227 - زمن السرد، 229 - المستويات السردية، 239 - الحكاية القصصية التالية، 243 - الانصرافات، 245 - من كتاب «جان سانتوي» إلى رواية «بختاً...» أو انتصار القصصي الكاذب، 248 - الشخص، 254 - البطل/السارد، 262 - وظائف السارد، 264 - المسرود له، 267 - الهوامش، 270.

279 خاتمة
285 المصادر والمراجع

ملاحق

293 ثَبَّتُ المصطلحات
303 ثَبَّتُ الأعلام
311 ثَبَّتُ الأعمال الأدبية والفنية والنقدية
421 ثَبَّتُ الشخصيات

المترجمون

عبد الجليل الأزدي (1959 بمراكش). أستاذ جامعي، حصل على دبلوم الأهلية التربوية (1983) من كلية علوم التربية بالرباط، وعلى دبلوم الدراسات العليا (1991) من جامعة محمد الخامس بالرباط. وهو يعمل حالياً أستاذاً مساعداً لمادتي المناهج الأدبية والرواية في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة القاضي عياض - مراكش. وله اهتمام بالرواية ومناهج النقد الحديث والفكر العربي المعاصر. نشر مقالات من تأليفه في مجلات وجرائد وطنية وقومية. كما نشر في الترجمة كتاب : ر. بارط وآخرون، **الأدب والواقع**، وذلك بالإشتراك مع محمد معتصم. وله قيد الطبع : أ - لوسيان كولدمان، **السييل إلى علم اجتماع للرواية**، بالإشتراك مع محمد معتصم ؛ ب - إلمار هولنشتاين، **رومان ياكسن أو البنيوية الظاهرية**.

محمد معتصم (1962 بمراكش). أستاذ جامعي حاصل على دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي الحديث من جامعة محمد الخامس بالرباط، ويعمل في الكلية نفسها موظفاً في مصلحة النشر. له اهتمام بالدلائليات والبلاغة والنظريات الأدبية الغربية والترجمة. من أعماله : في التأليف : **مدخل إلى نظرية مايكل ريفاتير الأدبية** (قيد الطبع) ؛ وفي الترجمة : أ - كلود ليقي - ستروس وفلاديمير پروب، **مساجلة بصدد علم تشكل الحكاية** (إعداد وترجمة)، نشر «عيون»، الدار البيضاء، 1986 ؛ ب - رولان بارط وآخرون، **الأدب والواقع** (ترجمة بالإشتراك)، نشر «تينمل»، مراكش، 1991 ؛ ج - مايكل ريفاتير، **دلائليات الشعر**، ترجمة بإشراف الدكتور محمد مفتاح، يصدر قريباً ضمن منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة محمد الخامس - الرباط.

عمر حلي (1964). أستاذ جامعي حاصل على دبلوم الدراسات العليا في الأدب الحديث من جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء. من اهتماماته الثقافية والعلمية المجال السردى قديمه وحديثه، والسيرة الذاتية على الخصوص. درّس في جامعة القرويين بمراكش (1987-1990)، ويعمل حالياً في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بأكادير. صدرت له ترجمة بعنوان : **السيرة الذاتية : الميثاق والتاريخ الأدبي لفيليب لوجون**، وذلك عن المركز الثقافي العربي، بيروت - البيضاء. 1994.

